

P.o.germ.

1275

49

P.o. germ. 1245 yg
Jf

Xerokopieren aus konservato-
rischen Gründen nicht erlaubt
Nur im Lesesaal benutzbar

<36633502140014

S

<36633502140014

Bayer. Staatsbibliothek.

E

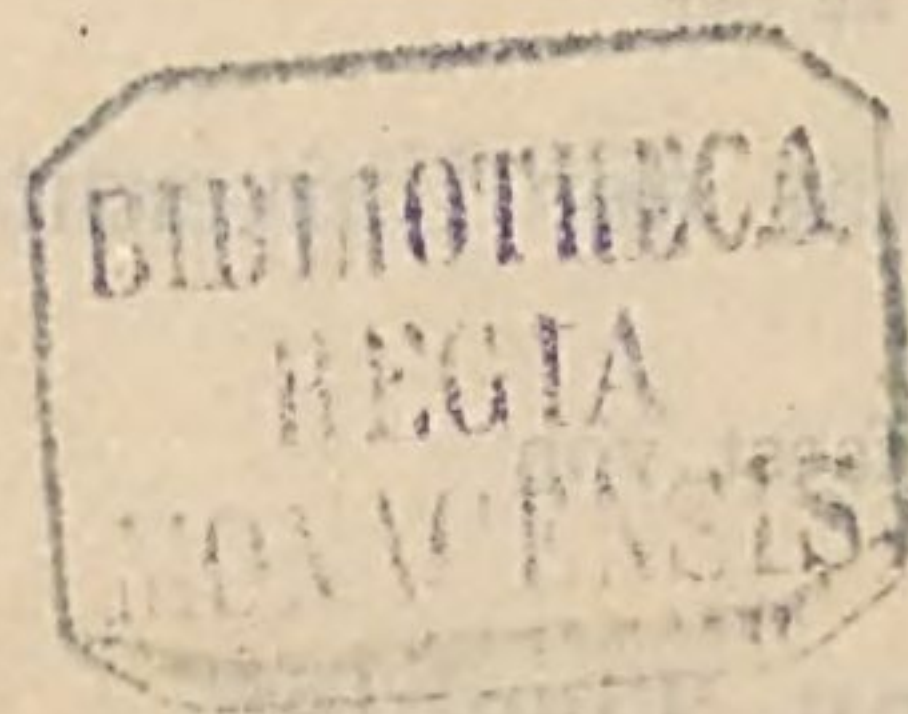
Die Doppelbearbeitungen
der
„Räuber“, des „Fiesco“ und des „Don Carlos“
von Schiller.

Eine litterarhistorische Studie.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doctorwürde
an der
philosophischen Facultät der Universität Leipzig
verfasst von
Hermann Tischler.

Leipzig 1888.
Druck von Emil Herrmann senior.

P.o. germ. 1275 yg



Herrn Adolf Kröner

in Stuttgart

in dankbarer Verehrung

gewidmet

vom

Verfasser.

Herrn Adolf Kröner

in Stuttgart

in dankbarer Erinnerung

gezeichnet

von

Verfasser



Es kann nicht die Aufgabe einer, wie der Titel zeigt, in engem Rahmen sich bewegenden Arbeit sein, die dramatischen Schöpfungen eines Schiller an sich zu beleuchten und deren Entstehung bis auf die Quellen und Vorarbeiten nachzuspüren, oder dieselben im Vergleich und Gegensatz zu denen seiner Vorgänger und Zeitgenossen zu besprechen, sondern es soll lediglich der unseres Wissens bisher noch nicht unternommene Versuch gemacht werden, an der Hand der Doppelbearbeitungen der genannten drei Dramen aus der ersten dichterischen Periode Schillers einen lehrreichen Blick zu thun in die Werkstatt des jugendlich-stürmischen und überschäumenden Dichters, dem mit der unbewussten Treffsicherheit des Genies gleich bei seinem ersten Drama, den „Räubern“, der grosse Wurf gelang.

Goedeke nennt Schiller den geborenen „Dramatiker“, und es ist wahrlich erstaunlich, wie der achtzehnjährige Feuerkopf in den „Räubern“, obgleich er sie selber als für die Bühne nicht geeignet in seiner „Vorrede“ bezeichnet, doch bereits alle Bedingungen erfüllt, welche seiner Erstlings-Schöpfung die Unvergänglichkeit an sich verleihen

und dem kraftgenialischen Stück ein Bühnenleben einhauchen, das heute noch, nach über hundert Jahren, mit voller Frische den Zuschauer packt.

Lehrreich nannten wir den Blick in die Werkstatt des Dichters, und wahrhaft lehrreich ist es, zu schauen, wie diese Doppelbearbeitungen entstanden, entstehen mussten, wie die Anforderungen des realen Lebens, der Bühnenfähigkeit, dem dichterischen Erguss Fesseln anlegen und ihn in andere Wege zwingen; lehrreich, wie häufig Verbesserungen, wie häufig Verschlechterungen durch diesen Zwiespalt herbeigeführt werden; lehrreich auch die Streiflichter, die hierbei auf die „Technik“ des Dramas fallen, deren Gesetze allerdings weder feststehend, noch unveränderlich sind, wie Gustav Freytag in seiner Einleitung der „Technik des Dramas“ hervorhebt.

Die Räuber.

Im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts begann der achtzehnjährige Schiller, ein lebhafter Geist, mit ungeheurer Einbildungskraft begabt und dabei eingezwängt in die starren Formen der Militärakademie zu Stuttgart, seine „Räuber“. Man kann sich denken, welche wilden Formen dieselben unter der Hand des nach Freiheit ringenden Dichters annehmen mussten, in dessen Seele die „Sturm- und Drangperiode“ gährte.

Die „Räuber“ waren es, die Schiller und seine Kameraden in einer Zeit, wo eiserner Druck auf ihnen ruhte, trösteten; mit freudiger Begeisterung wurde jede Scene, die er im Kreise seiner Freunde vorlas, aufgenommen und je wilder die Scene war, desto hellerer Jubel tönte ihm entgegen. Im Jahre 1780 war dieser erste Entwurf der „Räuber“ zur äusseren Vollendung gebracht. Das Stück

blieb nun liegen bis zur Entlassung des Dichters aus der Militärakademie, die in demselben Jahre erfolgte.

Die erste Veröffentlichung eines kleinen Theiles des Schauspieles, einer Stelle aus der ersten Scene des fünften Aktes, erschien unter falscher Flagge: als Übersetzung eines, übrigens gar nicht existierenden, englischen Dramas, in des Dichters Abhandlung über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen.

In der Ostermesse 1781 liess er dann das Drama ohne seinen Namen in Stuttgart auf eigene Kosten drucken. Noch während des Druckes aber wurden Aenderungen vorgenommen; so wurde die Vorrede unterdrückt und eine gemässigtere dafür eingesetzt. Die ursprüngliche Vorrede ist uns aber erhalten und findet sich wörtlich abgedruckt in: Boas, Schillers Jugendjahre, I. Band, S. 246—250. Ferner wurden auf mehreren Bogen ganze Viertelseiten gestrichen, die nun leer stehen. Auch ganze Bogen wurden unterdrückt und durch andere ersetzt. Einer derselben hat sich durch Zufall erhalten und ist von dem jetzigen Besitzer: A. Cohn in Berlin, in Schnorrs v. Carolsfeld Archiv für Litteraturgeschichte, IX, S. 281—296, veröffentlicht worden. Einen Wiederabdruck dieses Bogens bringt R. Boxberger in seiner Einleitung zu den „Räubern“ in Kürschners Deutscher National-Litteratur, 120. Band, Schillers Werke III. Eben daselbst findet sich das Facsimile des Titelblattes dieser ersten Auflage vom Jahre 1781. Im folgenden Jahre erschien eine zweite Auflage, die sofort nachgedruckt wurde, und zwar so geschickt, dass man nicht entscheiden kann, welches der echte Druck ist. Boas hält die mit etwas kleineren Typen gedruckte, bei welcher der bekannte Löwe mit der Unterschrift: „in tyrannos“ von rechts nach links aufsteigt, für die echte und

von dieser bringt Boxberger ebenfalls ein Facsimile des Titelblattes.

Die „Räuber“ wurden schnell berühmt, und der Mannheimer Theater-Intendant Baron von Dalberg schrieb Schiller, er solle das Stück umarbeiten und bühnenfähig machen, denn Schiller hatte, wie erwähnt, selbst in der Vorrede betont, dass die „Räuber“ in dieser Gestalt nicht aufführbar seien, ja er betonte, dass er bei Abfassung derselben gar nicht an eine Aufführung gedacht habe. Er entsprach jedoch dem Wunsche Dalbergs; am 6. Oktober 1781 schickte er das Manuscript seiner Theater-Bearbeitung nach Mannheim, und wir glauben seiner Versicherung gerne, „dass er mit weit weniger Anstrengung des Geistes, und gewiss mit noch weit mehr Vergnügen ein neues Stück, ja selbst ein Musterstück schaffen wollte, als sich der nun gethanen Arbeit noch einmal unterziehen“.

Am 13. Januar 1782 wurden die „Räuber“ zum ersten Male in Mannheim unter ungeheurem Zulauf und ausserordentlichem Beifall gegeben. Schiller selbst war bei dieser seiner „Feuerprobe“ anwesend. Ueber die näheren Umstände dieser Aufführung s. Boas, Jugendjahre, Bd. II, S. 54 ff.

Die Aenderungen, die Schiller vorgenommen hat, sind ziemlich bedeutend, und es verlohnt sich wohl der Mühe, die beiden Bearbeitungen mit einander zu vergleichen. Diese doppelten Bearbeitungen finden wir neben einander gestellt im zweiten Bande der „Historisch-kritischen Ausgabe der Werke Schillers“ von Goedeke und in der schon erwähnten Ausgabe der Werke Schillers in der „Deutschen National-Litteratur“ von Joseph Kürschner.

Vor allen Dingen bemerkt man bei einer Vergleichung, dass die Theater-Ausgabe durchweg das Bestreben zeigt, Ueberflüssiges wegzulassen, dadurch das Ganze kürzer zu machen und ferner allzu starke Ausdrücke zu mildern.

Der Grund hierfür liegt auf der Hand, denn zur Aufführung auf dem Theater wäre das Stück viel zu lang, dauerte ja doch die Aufführung nach der Theater-Ausgabe bereits fünf Stunden. Ferner lässt sich mancher derbe Ausdruck wohl schweigend lesen, der auf der Bühne ausgesprochen das Ohr beleidigen würde. An Aeusserlichkeiten ist zu bemerken: Die fünf „Akte“ der Druck-Ausgabe entsprechen fünf „Aufzügen“ der Theater-Ausgabe. Die „Akte“ der Druck-Ausgabe sind in „Scenen“ eingeteilt, die aber sehr lang sind und fast immer mehrere „Auftritte“ der Theater-Ausgabe zusammenfassen.

Die erste „Scene“ des ersten „Aktes“ spielt im Moorschen Schloss und bildet auch in der Theater-Ausgabe nur einen Auftritt. Wir finden da den fingierten Brief über Karl, den Franz seinem Vater vorliest, bedeutend gekürzt; in der Theater-Ausgabe sind nur die (erlogenen) That-sachen von dem lasterhaften Leben Karls angegeben, während in der Druck-Ausgabe einige, wie uns scheint, nichts-sagende Redensarten vorausgeschickt sind. Die That-sachen haben hier allein vollständig die Wirkung, den alten Moor niederzuschmettern, die Kürzung ist also gerechtfertigt. Gleich darauf lässt aber Franz die kurze Erzählung aus der Jugendzeit der beiden Brüder weg, und die kurze Charakteristik, die Franz hier giebt, möchte man doch nicht missen. Sie zeigt uns den Karl als einen lebendigen, gutherzigen, allerdings auch leichtsinnigen und leidenschaftlichen Knaben und Jüngling, während Franz von sich sagt, dass er daheim sich mit frommen Gebeten und heiligen Predigtbüchern erbaut und lieber den „bussfertigen Tobias“, als den „Julius Caesar“ und den „Alexander Magnus“ gelesen habe. Wir erfahren dadurch, wie tief schon die Heuchelei in Franzens Charakter Wurzel geschlagen hat, und lernen sein Verhalten besser verstehen, zumal gleich darauf beschrieben wird, wie Karl in allen Stücken vom

Vater als der Ältere, Schöner und Begabtere von beiden vorgezogen worden sei. Neid und Hass gegen Karl wurde dadurch früh in Franz geweckt und verbarg sich unter der Maske der Heuchelei.

Dann sind noch zwei grössere Stücke ausgelassen, wo Franz die vermeintliche Unwürdigkeit Karls, die Verzeihung des Vaters zu erhalten, näher ausführt. Man vermisst sie nicht, denn sie malen eben das, was schon hervorgehoben ist, mit noch grelleren Farben. Der Monolog Franzens, der darauf folgt: „Tröste dich, Alter —“ ist bedeutend gekürzt. Die ganze Betrachtung über die Blutsverwandtschaft ist weggelassen, obgleich sie wichtig ist und uns belehrt, dass Franz sich viel mit Philosophie beschäftigt hat und diese nun anwendet, um in spitzfindiger Weise mit seinen Scheingründen über die Gesetze der Sittlichkeit hinwegzugaukeln. Allerdings zum Monolog auf der Bühne eignet die Auseinandersetzung sich nicht und ist deshalb mit Recht fortgefallen.

Wir werden nun in der Druck-Ausgabe gleich mit demjenigen bekannt gemacht, der das Opfer einer so scheusslichen Intrigue werden soll, mit Karl, während in der Theater-Ausgabe die Scene zwischen Franz und Amalia gleich hier folgt. Wir finden die erstere Anordnung besser, denn man ist jetzt mehr gespannt, diesen Karl wirklich kennen zu lernen, als Zeuge einer Scene zu werden, für die uns vorläufig noch das rechte Verständnis abgeht.

Die Scene nun, in der Karl zum ersten Male auftritt, hat viele Veränderungen erfahren — nicht zu ihrem Vortheil. Auf den Wunsch Dalbergs hatte Schiller die Zeit, in der das Stück spielt, weit zurück verlegt, ins Jahr 1495, wo der ewige Landfriede errichtet wurde. Eigentlich spielt es im 18. Jahrhundert und Schiller konnte sich nur schwer entschliessen, denn er erkannte klar, dass dann

die Reden und Anschauungen der handelnden Personen in Konflikt mit der Zeit der Begebenheiten kommen mussten. Aber Dalberg drang auf die Änderung und Schiller musste nachgeben.

Wir finden in der ersten Ausgabe Karl Moor mit einem seiner Genossen, Spiegelberg, in einer Schenke an der Grenze von Sachsen und hören ihn mit kräftigen, aber nur allzu berechtigten Ausdrücken seinem Zorne Luft machen „über das schlappe Castratenjahrhundert, zu nichts nütze, als die Thaten der Vorzeit wiederzukäuen“. Er giebt eine scharfe, aber treffende Charakteristik der Zustände vor der Revolution, und diese ist in der Theater-Ausgabe ersetzt durch einen äusserst matten Monolog und durch die darauf folgende Erzählung Spiegelbergs, dass der Landfriede in Deutschland verkündigt und das Faustrecht abgeschafft sei. Dem entsprechend sind nun auch die Ausdrücke „Gesetz“ in „Friede“ und „Freiheit“ in „Krieg“ verwandelt worden. Was das für Folgen hat, sieht man aus dem Satze: „Das Gesetz hat noch keinen grossen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Helden aus.“ Derselbe heisst nun: „Der Friede hat noch keinen grossen Mann gebildet, aber der Krieg brütet Kolosse und Helden aus.“ Als ob Karl Moor nicht ebenso gut wie jeder andere vernünftige Mensch gewusst hätte, dass viele wahrhaft grosse Männer rechte Friedenshelden gewesen sind. Und entstehen nicht gerade Ungereimtheiten, so werden doch viele Stellen bedenklich verflacht, wie diese: „Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.“ Sie lautet in der Theater-Ausgabe: „Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland — aus Deutschland — doch! nein! nein! Lass!“ Man fühlt hier sofort die Verlegenheit

des Dichters heraus, der den kräftigen Schluss ziehen möchte und es doch nicht wagt, aber auch keinen andern Ausweg findet. Das Abweichen ist also hier nicht gerechtfertigt. Doch wir dürfen nicht mit dem Dichter rechten: seine Schuld ist es nicht, erfolglos sträubte er sich gegen die Änderung. Mit Recht sind dagegen die beiden Erzählungen Spiegelbergs fortgefallen, die uns völlig gleichgültig lassen und den Gang der Handlung nur aufhalten. Von den Genossen Moors fehlt in der Theater-Bearbeitung Schwarz, in dessen Rolle sich Grimm und Razmann teilen. (Grimm übergiebt z. B. an Schwarz' Stelle Moor den Unglücksbrief.)

Die Stelle, wo Roller sich endlich auch dem Plane Spiegelbergs, eine Räuberbande zu bilden, anschliesst, hat eine, wie wir glauben, vorteilhafte Änderung erfahren. Roller schliesst sich den Übrigen an, nur weil Schweizer dem Plane beistimmt, er mag nicht ohne seinen Freund sein. Dieser schöne Zug ist in der Theater-Ausgabe besser hervorgehoben worden. In der ersten Ausgabe lautet die Stelle: „Und auch du, Schweizer? Also verpfänd' ich meine Seele dem Teufel.“

Viel wirksamer sind die Worte Rollers in der Theater-Ausgabe: „(Nach einigem Nachdenken, wobei er einen langen Blick auf Schweizer heftet): Und auch du, Freund? (nicht ‚Schweizer‘.) Streckt ihm die rechte Hand hin, mit Wärme: Roller mit Schweizer — und ging's in die Hölle.“ Ausserdem sind in sehr geschickter Weise die Worte Schweizers: „Moritz, du bist ein grosser Mann, oder (besser) es hat ein blindes Schwein eine Eichel gefunden“ hierher gleich vor die Worte Rollers gesetzt, während sie in der Druck-Ausgabe viel weiter vorn stehen, so dass dort Schweizer der Erste ist, der Spiegelberg beistimmt. In der Theater-Ausgabe ist er eben wie sein Freund Roller

mehr herausgehoben aus den Andern, da er erst nach einem langen Nachdenken und als er sieht, dass sich kein anderer Ausweg bietet, Spiegelberg beistimmt.

Schweizer und Roller sind ja auch nach der ursprünglichen Absicht des Dichters edlere Gestalten als die übrigen Räuber, auch Karl Moor stehen sie näher als die Übrigen.

Den zweiten Akt eröffnet ein Monolog Franzens, der wiederum bedeutend gekürzt ist. Franz kann den Tod des Vaters nicht erwarten, er möchte sich selbst gern als Herrn sehen, und nun sinnt er auf Mittel, den Tod des Vaters, wenn nicht selbst herbeizuführen, so doch zu beschleunigen. Das will er dadurch bewirken, dass durch Gemütsbewegungen die Lebenskraft des Vaters misshandelt wird, und er denkt darüber nach, welche Gemütsregung den Körper am schnellsten zu Grunde richtet. Die Kürzung scheint hier nicht berechtigt, denn das ausgelassene Stück enthält die Betrachtung, welche Franz auf den Gedanken bringt, den Vater durch Schreck und Verzweiflung zu töten. Um dies zur Ausführung zu bringen, beredet er Hermann, der gegen Karl und den alten Moor einen tiefen Groll hegt,*) sich zu verkleiden und dem Alten die Nachricht von dem Tode seines Sohnes Karl zu bringen.

Der Schluss dieser Scene ist wichtig. In der Druck-Ausgabe klärt Franz in ziemlich roher Weise den Leser über seine Absichten auf: „Wenn der Ochse den Kornwagen in die Scheune gezogen hat, muss er mit Heu vorlieb nehmen. Dir eine Stallmagd und keine Amalia!“ Schiller hat diesen Gedanken in der Theater-Ausgabe zu

*) Gegen diesen, weil er sich seiner als Bastard schämt, und gegen Karl, weil derselbe ihm seiner Meinung nach die Geliebte, Amalia, geraubt hat.

einem kurzen, aber bedeutsamen Monolog ausgedehnt: Franz beschliesst, sich von jetzt ab ganz der Bosheit hinzugeben; er sieht an Hermann, wie „erbärmlich der gepriesene Unterkönig der Schöpfung geworden ist, und hält es deshalb nicht mehr der Mühe wert, sich gegen denselben ehrlich und rechtschaffen zu benehmen. Er bittet die Mutter Natur um Verzeihung, dass er sich noch kurz vorher mit ihr um sein menschliches Ebenbild zankte; „meine Achtung hast du verloren, Mensch, und mit dieser das einzig erhebende Bewusstsein, dass sich Jemandes Bosheit an dir ver-sündigen könne.“

Man sieht, wie Franz sich mit solchen Spitzfindigkeiten immer weiter ins Verbrechen hineinredet, und kann schon hier, trotz aller seiner stolzen, hohnvollen Reden, heraus-fühlen, dass sich bei ihm noch etwas Anderes bemerkbar macht, was er eben mit dieser Philosophie beschwichtigen will: das Gewissen.

In der folgenden Scene der Theater-Ausgabe hat Schiller einen sinnigen Zug angebracht, der auf der Bühne einen guten Eindruck hervorruft: Amalia streut Rosen um den schlafenden Moor mit den Worten: „Im Rosenduft erscheine Karl deinen Träumen — erwache im Rosenduft, ich will hingehen und unter Rosmarin entschlummern.“*) In der Druck-Ausgabe heisst es einfach: „Schlummere sanft, wache fröhlich auf, ich allein will hingehen und leiden.“ Nachdem der Alte erwacht ist, schwärmen die Beiden zusammen von Karl, und schliesslich singt Amalia „Hektors Abschied“, welches sie mit Karl oft gesungen hatte. An Stelle dieses Liedes, das wie alle Lieder, fortgefallen ist, tritt eine Beschreibung, wie Amalia Karl an seinem Geburtstage gemalt habe, und „bei jedem Pinsel-

*) Rosmarin wird zur Erinnerung an Tote auf Gräber gepflanzt.

strich das Mädchen die Malerin überstürzt und ihre zitternden Lippen die Züge des Originals durstig hinweg getrunken hätten“. Dadurch ist wieder eine bedeutende Kürzung eingetreten, und die Scene ist für die Bühne geeigneter gemacht worden.

Nun folgt die aufregende Scene, wo Hermann in der Verkleidung die falsche Nachricht vom Tode Karls bringt. Sie ist im Grossen und Ganzen unverändert gelassen, nur die Namen und Daten sind geändert infolge der Zeitverschiebung. Für den „Krieg zwischen Preussen und Österreich“ steht der „Krieg zwischen Polen und Türken“, statt „Friedrich“ „König Matthias von Ungarn“, statt „Böhmen“ ist „Pesth“ eingesetzt.

Der Schluss ist in der Theater-Ausgabe abgeplattet. Franz lässt hier seine heuchlerische Maske zum ersten Male fallen, indem er den verzweifelnden Vater in den Sessel zurückschleudert mit dem Ausrufe: „Kraftlose Knochen, ihr wagt es. Sterbt, verzweifelt!“ In der Theater-Ausgabe entspringt Franz dem Alten, der ihn an der Gurgel fassen will — das stimmt gar nicht zu seinem Charakter. Ist er auch feige, so fürchtet er sich doch nicht mehr vor seinem Vater; im Gegenteil, er ist jetzt ärgerlich, dass derselbe nicht gleich bei der Todesnachricht gestorben ist, und lässt sich zu einer Brutalität hinreissen. Das liegt ihm viel näher, als die Flucht zu ergreifen, und könnte wohl auch auf der Bühne dargestellt werden. Ausserdem passte dann auch der nun erfolgende Fluch des Vaters viel besser zum Ganzen.

Die nächste Scene, in der Amalia dem Alten die Geschichte Jakobs und Josephs vorliest, dieser scheinbar stirbt und Franz über sein gelungenes Bubenstück frohlockt, ist weggelassen. Nach den Worten: „Verzweifeln, aber nicht sterben“, sinkt der alte Moor entkräftet auf

den Sessel zurück, Amalia, die hereintritt, hält ihn für tot und stürzt schreiend fort, ohne sich jedoch wirklich vom Tode des Alten überzeugt zu haben. Die Scene in der Druck-Ausgabe, in welcher der Alte scheinbar stirbt, ist sehr schön, wenn auch zugegeben werden muss, dass es auf viele einen peinlichen Eindruck machen würde, auf dem Theater eine Bibelstelle vorlesen zu hören. Keinesfalls aber hätte der folgende Monolog Franzens fehlen sollen: „Tot, schreien sie, tot! Jetzt bin ich Herr!“ Hier zeigt sich uns der nackte Franz, vor dem man sich entsetzen muss. Hier tritt er mit plastischer Deutlichkeit vor uns und zugleich in vollkommenen Gegensatz zu seinem Bruder, dessen Bild uns gleich in der nächsten Scene vorgeführt wird. Schon um dieses Gegensatzes willen hätte der Monolog nicht wegbleiben sollen. Karl ist zwar auch Verbrecher geworden, aber er verdient unser Mitleid, denn er ist durch Verzweiflung auf die Bahn des Verderbens geführt worden, ja er erregt unsere Bewunderung, denn er ist treu bis zum Tode, er bietet alles auf, um einen Freund zu retten, seine grosse Seele hasst das Niedrige, Gemeine, er will der Ungerechtigkeit in der Welt steuern, wenn er auch dabei nicht bedenkt, dass er selbst wieder ungerecht wird und eine Rache übt, die ihm nicht zukommt.

Mit vollem Rechte ist die lange Unterredung zwischen Spiegelberg und Ratzmann im Beginne dieser Scene bis auf ein paar Worte fortgefallen, denn die langweiligen, abstossenden Erzählungen*) und Lobreden auf seine Geschicklichkeit machen einen schlechten Eindruck auf den Leser oder Zuhörer und halten den Gang der Handlung

*) Die Klostersgeschichte verdankt dem Leisewitzschen Drama „Julius von Tarent“ ihre Entstehung.

unnötig auf. Es genügt vollständig, wenn, wie in der Theater-Ausgabe, Spiegelberg zu Ratzmann sagt: „O, ich könnte dir Streiche auftischen den langen Tag, dass du das Fressen darüber vergäsest.“ Wir glauben ihm das gerne. Eins aber hätte doch in die Theater-Ausgabe aufgenommen werden können: die Anspielung auf den Handstreich Moors, durch den er Roller vor dem Galgen rettete:

„Spiegelberg. Horch doch, was für ein Knall war das?

Ratzmann. Es war gedonnert, nur fortgemacht.“

und weiterhin:

„Spiegelberg. Ratzmann, ich rieche Pulver.

Ratzmann. Sapperment! ich riech's auch schon lang. Gieb acht, es wird in der Nähe was gesetzt haben.“

Später kommt ja Spiegelberg darauf zurück: „Und der hüpfende Pulverturm — darum stank auch die Luft so nach Schwefel stundenweit, als würde die ganze Garderobe des Moloch unterm Firmament ausgelüftet.“

Im Verlauf dieser Scene, die sehr lang ist und in der Theater-Ausgabe zehn Auftritte umfasst, beginnt Moor einzusehen, dass sein Handwerk ein ungerechtes und frevelhaftes ist; er erkennt, dass er der Mann nicht sei, das Racheschwert Gottes zu führen, und er beschliesst, diesem verbrecherischen Leben zu entsagen und zu fliehen. Daran wird er aber verhindert, da in diesem Augenblicke Räuber erscheinen und ihm melden, dass etliche Tausend einen Cordon um den Wald ziehen, um die Mordbrenner zu vernichten. Alles macht sich nun fertig zum Kampfe auf Leben und Tod; doch bevor dieser beginnt, erscheint ein Kommissar (nach der Theater-Ausgabe), der den Hauptmann auffordert, sich freiwillig den Gerichten zu übergeben, da die Obrigkeit „es dann beim Rade bewenden lassen“ wolle. Als Moor das verweigert, wendet er sich an die Bande und verspricht ihnen Leben, Freiheit und

sogar Ehrenstellen, wenn sie ihren Hauptmann ausliefern. In der Druck-Ausgabe ist das ein Pater, und wohl nur die Scheu vor der Geistlichkeit mag Schiller bewogen haben, daraus einen Kommissar zu machen. Denn einmal passt gerade ein Pater besser in die Zeit, in welche die „Räuber“ der Theater-Ausgabe verlegt sind, als ins 18. Jahrhundert, und dann hätte ein Kommissar sich nicht berufen gefühlt, eine derartige Philippika gegen Moor und seine Genossen zu schleudern. Eine Unwahrscheinlichkeit der Druck-Ausgabe hat Schiller wenigstens gemildert, dass nämlich 80 Räuber gegen 1700 Soldaten kämpfen sollen und nur Einen Mann verlieren, während sie selbst 300 töten. In der Theater-Ausgabe sind es nur 800 Soldaten und nur 200 werden getötet. Ferner will uns scheinen, als ob es eine Verbesserung gewesen wäre, wenn der Dichter die Stelle gestrichen hätte, wo auf die Verheissung des Kommissars (oder Paters), dass die Räuber frei ausgehen, ja belohnt werden sollen, wenn sie ihren Hauptmann ausliefern, Moor (in beiden Ausgaben) spricht: „Hört ihr's auch? — u. s. w.“, und dafür die folgende, gestrichene beibehalten worden wäre, in welcher er ihnen mit geradezu grässlicher Ironie nachweist, dass es der Obrigkeit und der Kirche mit ihren Versprechungen ernst ist: „Seht doch, seht doch! Was könnt ihr mehr verlangen? — u. s. w.“ Diese Ironie steigert er immer mehr, bis er seine Genossen zuletzt offen verhöhnt und schliesslich, nachdem er sie und den Pater vollständig verwirrt hat, mit einem Male zur Besinnung bringt durch das Donnerwort: „Wer ist der Erste, der seinen Hauptmann in der Not verlässt? — —“

Der dritte Akt beginnt mit dem Liede Amalias: „Schön wie Engel, voll Walhallas Wonne u. s. w.“, welches in der Theater-Ausgabe weggelassen ist. Die fol-

diese Scenen bieten; wer wollte leugnen, dass z. B. die Stelle, wo Karl sich seiner Kinderjahre erinnert, eine der schönsten des ganzen Stückes ist? „Da ich noch ein Bube war — war es mein Lieblingsgedanke, wie sie zu leben, zu sterben, wie sie (mit verbissenem Schmerz) — es war ein Bubengedanke.“ Und „Es war eine Zeit, wo ich nicht schlafen konnte, wenn ich mein Nachtgebet vergessen hatte —!“

Durch Kosinskys Erzählung wird er von diesen selbstquälerischen Gedanken abgebracht und — im Anfange des vierten Aktes — treffen wir ihn mit der Bande in der Nähe seines Heimatschlosses. Dieser Akt hat ausserordentlich viele Veränderungen erfahren, wie überhaupt die zweite Hälfte des Stückes zum Teil völlig neu ist. Die erste Scene der Buch-Ausgabe, welche einen Monolog Karls enthält, worin er sein Heimatland begrüsst, ist gekürzt und bildet den zweiten Auftritt der Theater-Ausgabe, zusammen mit einer Betrachtung, die er anstellt, nachdem er Amalia gesprochen und erkannt hat, dass sie ihn noch liebt. Unseres Erachtens nach wäre es zweckmässiger gewesen, den Monolog an der Spitze des Aktes zu belassen, denn er erscheint durch die Kürzungen zerrissen, und dann scheint es natürlicher und verständlicher, wenn Karl erst allein die Heimatsstätte wieder begrüsst, bevor er mit der Geliebten zusammentrifft. In der Theater-Ausgabe erscheint er gleich zum Beginn des Aktes im Gespräch mit Amalia. Auch dieser Auftritt ist gekürzt worden und ebenfalls nicht zum Vorteil der Situation.

Schiller lässt, wie aus IV, 2 der Druck-Ausgabe hervorgeht, Moor als Graf Brand auf dem Schlosse erscheinen und sich als Freund des alten Grafen vorstellen, der denselben gern noch einmal sehen möchte. Da er erfährt, dass derselbe gestorben ist, möchte er wenigstens sein

gende Scene: Franz und Amalia, ist fast unverändert geblieben, nur einige starke Ausdrücke sind gemildert oder ausgelassen worden. Nachdem Amalia den Franz davon gejagt hat (hier zeigt sich so recht seine schmäbliche Feigheit, da er vor einem Degen selbst in der Hand eines Weibes flieht), erscheint Hermann und verrät ihr, dass Karl und der alte Moor noch leben. Der Auftritt ist in der Theater-Ausgabe von dieser Stelle entfernt und weiter hinten, im vierten Akte, eingefügt worden — mit welchem Rechte, werden wir später sehen.

Nach der grossen Schlacht, in der die Räuber nur ihren Roller verloren haben, sind sie nach Süden bis an die Donau vorgedrungen, wo wir sie zum Tode ermattet wieder finden. Hier bricht Karls Schmerz und Reue über sein verlorenes und verbrecherisches Leben mit erneuter Gewalt hervor. Die Sehnsucht nach seinen Jugendjahren und nach seiner Heimat erwacht, und als nun auch noch Kosinsky, der sich ihnen beigesellen will, sein und seiner Amalia trauriges Schicksal erzählt, da tritt das Bild seiner Amalia vor sein inneres Auge — „auf nach Franken, in acht Tagen müssen wir dort sein!“

Ein kleiner Anachronismus ist in dieser Scene durch die Verschiebung der Zeit entstanden. Schweizer redet vom Marschall von Sachsen (der 1746 zu dieser Würde erhoben wurde) und wir befinden uns erst im Jahre 1496!

Schiller sagt in einer Selbstrecension*): „Das ganze Schauspiel erlahmt in der Mitte.“ Das ist zuviel gesagt, es tritt nur eine gewisse Ruhe ein, um den Leser (resp. Zuschauer) auf den um so tragischeren vierten und fünften Akt gleichsam vorzubereiten. Hier haben wir Muße, uns an den dichterischen Schönheiten zu erfreuen, welche

*) Im Württembergischen Repertorium I, 134.

Bild noch einmal sehen. Das hätte aber alles auch in der Theater-Ausgabe angedeutet werden müssen, da man sonst gar nicht begreift, wie Karl als Unbekannter auf das Schloss gelangt und Amalia allein sich in Gesellschaft des Fremden befindet.

Die Scene in der Theater-Ausgabe beginnt erst mit den Worten: „Ein vortrefflicher Mann.“ Man weiss gar nicht, von wem eigentlich die Rede ist, vor welchem Gemälde Karl und Amalia stehen. In der Theater-Ausgabe ist aber nicht ausser Acht gelassen, dass Amalia gesagt hat, sie wolle ins Kloster gehen, denn hier hat Schiller die Anmerkung gegeben: Ein Nonnengewand liegt auf dem Tisch — und er spielt auch in dem Gespräch der Beiden darauf an:

„Moor: Und wollen es vergessen in diesem heiligen Kleide da —

Amalia: Morgen hoff' ich.“

Nach dem Gespräch der Beiden erscheint in der Druck-Ausgabe Franz in tiefen Gedanken. Er ist mit dem Fremdling beschäftigt, er traut ihm nicht und kommt bei der vergleichenden Betrachtung von Karls Portrait zu dem Schlusse: Es ist Karl! Er beschliesst, ihn zu töten, um nicht mit einem Male die Früchte seiner Verbrechen einzubüssen. Dieser Monolog ist in der Theater-Ausgabe mit grossem Geschick verteilt worden. Ein Teil ist an dieser Stelle stehen geblieben: die Erkenntnis, dass es Karl ist. Der zweite Teil ist in die Scene mit Daniel verflochten: die Beobachtung, dass auch Amalia auf denselben aufmerksam geworden ist, und der dritte Teil: der Entschluss, ihn zu morden, folgt unmittelbar auf die Scene mit Daniel. Diese ist nur so weit stehen geblieben, als Franz den Daniel über das Verhalten Moors ihm gegenüber ausfragt, der Auftrag an diesen, Karl zu vergiften, ist fortgefallen

und dafür eine hochbedeutsame Scene mit Hermann getreten.

Schiller hat hier eine höchst glückliche Umgestaltung vollzogen, die nicht nur für den theatralischen Erfolg, sondern auch für den Bau des ganzen Dramas und für das Verständniss von Hermanns Charakter von grossem Vorteil ist. Die Unwahrscheinlichkeit, dass Franz, der schlaue Bösewicht, der alle Schliche und Kniffe des Verbrechens innehat, den alten frommen Daniel zum Mitwisser, ja Ausführer eines Mordes machen sollte, liegt zu sehr auf der Hand, als dass sie nicht von vornherein Bedenken erregen sollte. Andererseits kann man nicht begreifen, warum auf einmal Hermann, der bisherige Genosse und Mitwisser der Verbrechen Franzens, ohne sichtbaren Grund (Druck-Ausgabe III, 1, Schluss) an Amalia verrät, dass Karl und der alte Moor noch leben und er den Alten, den er selbst in den Turm hat sperren helfen, heimlich, mit Gefahr seines Lebens, ernährt. Über diese Sinnesänderung werden wir aber in der Theater-Ausgabe aufgeklärt, und zwar durch den Auftritt mit Hermann, den Schiller an Stelle desjenigen mit Daniel gesetzt hat. Wir erfahren hier, dass Hermann den Betrug, den Franz auch an ihm üben will, erkannt hat und sich infolge dessen aus einem Helfershelfer in einen Feind verwandelt hat. Äusserst geschickt ist nun auch die Scene, in welcher Hermann der Amalia verrät, dass Karl und sein Vater noch leben, hier erst eingefügt. Ausserdem ist an Stelle eines matten Monologs von Franz ein äusserst packender getreten: „Franz, Franz, was war das? Wo blieb dein Mut, dein sonst so fertiger Witz? —“ etc. Gerade dieser Monolog ist besonders durch Ifflands und Falks (in Berlin) Darstellung hoch berühmt geworden; Iffland hat in seinem „Theater-Almanach 1808“ eine Erklärung dieses Selbstgesprächs gegeben¹

und sich abbilden lassen, wie er spricht: „Wer schleicht hinter mir?“ Der Monolog ist auch nach psychologisch motivirender Seite hin bedeutend, denn hier macht sich bei Franz zum ersten Male das, was er bis jetzt hartnäckig abgeleugnet hat, in furchtbarer Weise geltend, das Gewissen, und zwar aus einem äusseren Anlass: infolge der Weigerung Hermanns, Karl zu töten, und seiner Drohung, „einen Toten auferstehen zu lassen“. Hier fangen seine Grundsätze schon an zu wanken: „Ein Ungeheuer müsste ich sein, sollte ich die Hand legen an meinen eigenen leiblichen Bruder — —“ warum hat er die Hand denn an seinen leiblichen Vater gelegt? Dadurch wird der Zuschauer auch schon vorbereitet auf die Verzweiflungsszenen im fünften Akte.

Die dritte Scene der Druck-Ausgabe zwischen Karl und Daniel ist ganz weggelassen, wie uns bedünken will zum Vorteil des Stückes, denn der Leser kann sich schwerlich für das kindische Geschwätz des Alten interessiren, wenn die ganze Scene auch ein glänzender Beweis für die Kunst des jugendlichen Dichters ist, Charaktere schon durch ihre Sprechweise auszuzeichnen. Die Erkenntnis Karls, dass er nur infolge eines Betruges seines Bruders Räuber und Mörder geworden sei und seine Verzweiflung hierüber erfahren wir früh genug im fünften Akte vor dem Turme.

Die grosse Scene zwischen Karl und Amalia, an deren Schluss er sich zu erkennen giebt, ist durch eine andere, leidenschaftlichere Scene ersetzt worden. Schiller sagt von derselben: „Ein wahres Gemälde der weiblichen Natur und ungemein treffend für die drangvolle Situation.“ Wir möchten aber der Ansicht Eckardts beistimmen, dem die Scene der Theater-Ausgabe nur „greller, unwahrscheinlicher, unweiblicher zu sein scheint“. Besonders eine Ver-

gleichung des Schlusses der beiden Auftritte muss zu Gunsten der Druck-Ausgabe ausfallen, denn das Erkennen durch das Lied „Hektors Abschied“ ist entschieden poetisch schöner, auch dramatisch wirksamer als das Erkennen durch den Ring. Der Ansicht Hoffmeisters, der den letzteren Schluss als hochdramatisch bezeichnet, möchten wir nicht beistimmen, wohl aber diesen Schluss mit Eckardt gekünstelt nennen.

Das berühmte, man kann wohl auch sagen berüchtigte Räuberlied im Anfange der nächsten Scene ist wiederum in der Theater-Ausgabe weggeblieben und ist ja auch auf der Bühne nicht gut angänglich — ausgenommen in Weimar, wo alljährlich einmal die Studenten von Jena herüberkommen, einer Aufführung der „Räuber“ beiwohnen und, nachdem an dieser Stelle ein donnerndes „Silentium!“ erschallt ist, das Räuberlied allein singen, worauf die Schauspieler fortfahren. — So erzählt Goethe in seinen „Gesprächen mit Eckermann“, ob der Brauch noch heute herrscht, konnten wir nicht in Erfahrung bringen.

Die folgende Scene ist ziemlich unverändert geblieben; des theatralischen Effektes halber sticht Schweizer den Spiegelberg nicht einfach tot sondern sie fechten miteinander. Anstatt des Römerliedes, welches in der Druck-Ausgabe Moor allein singt, spielen die Räuber einen Marsch — ein notdürftiger Ersatz für das schöne Lied. Auch der Anfang des folgenden Monologes sollte nicht fehlen, denn die Betrachtung über das Leben nach dem Tode, die Überlegung, durch welche Karl zu dem Schlusse kommt: es giebt eine Unsterblichkeit, ist zu bedeutend, als dass sie nicht ein notwendiger Bestandteil des grossen Monologes wäre, der ja an Berühmtheit und Schönheit mit dem Hamlet-schen „To be or not to be, that is the question“ — wetteifert.

Nun erscheint Hermann beim Turm, um dem alten Moor Nahrung zu reichen. In der Theater-Ausgabe ist sein Auftreten dem ihn überraschenden Räuber Moor gegenüber ein viel energischeres als ursprünglich, und das mit Recht, denn das stimmt sehr gut zu seinem Charakter, der ja überhaupt in der Theater-Ausgabe sehr viel gewonnen hat. Das jammervolle Flehen Hermanns in der Druck-Ausgabe, wo er glaubt, Franz stehe vor ihm, ist seiner unwürdig und unwahrscheinlich.

Der alte Moor wird nun aus seinem schrecklichen Gefängnisse befreit, und nach der Theater-Ausgabe entdeckt nun erst Karl, dass sein Vater ihn gar nicht verstossen hat, sondern dass er von seinem Bruder Franz betrogen worden ist. Diese Stelle hier eingefügt, übt eine weit grössere Wirkung als in der Druck-Ausgabe nach der Scene zwischen Karl und Daniel. Der Schluss des Aktes stimmt in beiden Ausgaben überein.

Im Anfange des fünften Aktes erscheint Daniel reisefertig und nimmt Abschied von den altgewohnten, ihm so lieb gewordenen Räumen. Das fällt in der Theater-Ausgabe weg, denn hier braucht er ja nicht zu fliehen, weil er den Auftrag nicht bekommen hat, Karl zu morden. Franz erscheint sogleich in grässlicher Angst, und diese aufregende Scene ist unverändert geblieben bis auf den Traum, den Franz dem Daniel erzählt. Derselbe ist bedeutend gekürzt. Wenn er auch nicht in der Ausführlichkeit, wie er in der Druck-Ausgabe steht, wiedergegeben zu werden brauchte, so vermisst man doch entschieden einiges Notwendige in der Erscheinung. Franz sagt z. B.: „Schneebleich stunden Alle“ — aber er hat nicht erzählt, dass die Toten auferstanden waren und dass er nicht allein war auf dem weiten Gefild. Der zweite Abschnitt des Traumes ist fortgeblieben; er erscheint auch völlig über-

flüssig; aber nun fehlt unberechtigter Weise das Abwägen der Todsünden. Franz erzählt einfach: „Da erschien ein alter Mann und warf eine Locke hin — hin —“ — ja wohin denn? Die Stelle ist völlig unklar und damit vergleiche man das grossartige Bild, welches hier in der Druck-Ausgabe entrollt wird!

Das Auftreten Pastor Mosers ist weggefallen — man wird zugeben müssen, dass es auf der Bühne befremdend wäre. Aber in der Druck-Ausgabe übt derselbe doch gerade eine ganz bedeutende Wirkung aus, und es erscheint uns nicht richtig, wenn der Kritiker in der „Erfurtischen Gelehrten Zeitung“, Stück 35, ausgegeben am 24. Juli 1781,*) sagt: „Pastor Moser ist auch eine überflüssige Person, denn sein Besuch bewirkt nichts.“ Im Gegenteil: sein Besuch bewirkt sehr viel, nämlich Franzens völlig niederschmettern und ihn zum Beten zu zwingen. Moser ist nicht „der im gewöhnlichen Alltagstone donnernde Gesetzesprediger“,**) sondern der würdige Geistliche, der die Schmähungen Franzens mit ruhigem Ernst und vornehmer Überlegenheit zurückweist. Ausserdem wolle man nicht vergessen, dass Schiller mit dieser Figur seinem ersten Lehrer, dem Pfarrer Moser in Lorch, ein Denkmal setzen wollte, und schon deshalb sollte man sein Auftreten nicht von vornherein abfällig beurteilen.

Der Ruf Schweizers: „Schlag sie zurück, Kamerad u. s. w.“ ist in der Theater-Ausgabe unmotiviert, denn man weiss ja gar nicht, wen Schweizer meint und wem er antwortet: „Der Teufel ist's und will euren Herrn holen.“ Auch hätte der Ruf des Volkes: „Diebe, Mörder!

*) Das Referat ist abgedruckt: Boas, Jugendjahre, II. Bd., S. 10.

**) Wie ihn der erwähnte Kritiker bezeichnet.

Wer lärmt so grässlich in dieser Mitternachtsstunde?“ stehen bleiben sollen.

Der Schluss des Stückes ist derart verändert, dass sich in der Druck-Ausgabe Franz selbst erdrosselt und Schweizer sich infolge dessen erschiesst, während in der Theater-Ausgabe Franz Moor von Schweizer gefangen, nach dem Turm gebracht und an Stelle des alten Moor im Turme dem Hungertode preisgegeben wird.

Für den Augenblick überkommt den über die Schandthaten Franzens entrüsteten Zuschauer eine gewisse Befriedigung, wenn er Franz einer so furchtbaren Strafe überliefert sieht, und der in Ketten vor seinen Bruder und Richter geführte Bösewicht bietet eine drastische theatralische Wirkung. Vertieft man sich aber mehr in den Schluss der ursprünglichen Fassung, so wird man doch zu der Erkenntnis kommen, dass dieser der Entwicklung des Dramas entsprechender und auch vom psychologischen Standpunkte aus mehr zu rechtfertigen ist als jener.

Franz verfällt auch hier seinem Schicksal, und wenn er auch nicht gerade den leiblich qualvollen Tod des Verhungerns erleiden muss, so sind seine Gewissensqualen, seine entsetzliche Todesangst um so erschütternder. Man wird sagen: das haben wir ja auch in der Theater-Ausgabe! Und doch ist dem nicht so: dort lässt seine Angst kalt; es fehlt der furchtbare Eindruck, den Pastor Moser auf den Verzweifelnden gemacht hat, und infolge der Auslassungen wird diese ganze Scene (V 1—3 in der Theater-Ausgabe) unklar und zerrissen.

Ferner ist die Scene vor dem Turme, die an und für sich schon sehr lang ist, noch weiter ausgedehnt worden und lässt das Interesse des Zuschauers erlahmen, besonders, da der Schluss des Auftrittes mit Amalia und das Folgende gegen den Schluss in der Druck-Ausgabe abfällt.

In der Theater-Bearbeitung bittet Karl Moor die Räuber, dass sie ihm gestatten, mit Amalia ein glückliches Leben zu führen — sie lachen ihn aus. Da gebietet er ihnen die Waffen wegzuwerfen — sie thun's erschrocken. Gleich darauf klatschen sie in die Hände und schreien Bravo, als er Amalia ersticht. Und das Alles in einem Zeitraum von nicht zwei Minuten! Verachtung, Furcht und Bewunderung in so kurzen Zwischenräumen und für einen und denselben Menschen — und wenn es ein Karl Moor ist — das scheint des Unnatürlichen doch zu viel. Ebenso unwahrscheinlich ist es, dass die Räuber, nachdem sie Moor eben den Vorwurf der Mutlosigkeit und Schwachheit gemacht haben, sich auf seine ruhige Aufforderung einfach zerstreuen und von ihrem Hauptmann — — — mit einem Segen entlassen, bewegt scheiden und von der Bühne gehen! Sentimentalität war nie Sache dieser Räuber und es liegt auch kein Grund für eine derartige Umwandlung vor.

Wie ganz anders dagegen der Schluss der Druck-Ausgabe! Karl Moor verwandelt sich zwar hier aus dem Rächer der beleidigten Menschheit in den verzeihenden Bruder, der vor dem Augenblick zittert, wo man den Bösewicht gebunden vor ihn bringt, aber das ist seinem Charakter ganz entsprechend. Der alte Vater hat Franz verziehen; und Karl, der überdies schon längst eingesehen, dass er nicht wert und nicht berufen ist, ein Werkzeug in der Hand „der oberen Tribunale“ zu sein, muss von der Rache für seinen Vater abstehen. Er hat überhaupt durch das ganze Stück Liebe und Duldsamkeit gegen den Bruder gezeigt (soweit er überhaupt desselben gedenkt), und nur die Erzählung der furchtbaren Verbrechen des Franz bringt ihn für den Augenblick derart in Aufregung, dass er dem Bruder grimmige Rache schwört. Durch das

Erscheinen Amalias erwacht noch einmal die Lust zu einem neuen, glücklichen Leben in ihm, da er sieht, dass Amalia ihn selbst noch als Mordbrenner liebt und nicht von ihm lassen will. Darüber gerät er in „ekstatische Wonne“, er hält sie lange in stummer Umarmung und vergisst vollständig, dass seine Genossen für solche Gefühle und deren Äusserungen kein Verständniss haben. Als sie ihn nun an die böhmischen Wälder erinnern, an den Tod Rollers, bei dessen Gebeinen er ja geschworen hat, sie niemals zu verlassen, und Opfer um Opfer: Amalia für die Bande, fordern, da sieht er ein, dass für ihn das Glück auf immer dahin ist. — Zu stolz, zu bitten, opfert er seine Geliebte der Bande. Dieser Gegenleistung aber sind sie nicht wert. Ein unschuldiges Wesen, geopfert für eine Bande, deren Leben schon längst verwirkt ist, das ist ein ungleicher Tausch, und umsomehr fühlt er sich nun seiner Verpflichtungen gegen sie los und ledig. Er hat aber auch noch ein anderes Opfer zu bringen, das die beleidigten Gesetze versöhnen und die misshandelte Ordnung heilen soll — dieses Opfer ist er selbst. Um wenigstens eine Sühne zu bieten für seine Thaten, überliefert er sich freiwillig den Gerichten.

Fassen wir nun diese einzelnen Ausführungen zusammen und vergegenwärtigen wir uns den Gesamteindruck, den jede der beiden Bearbeitungen macht, so kommen wir zu dem Resultate, dass allerdings das Stück, wie es uns in der Druck-Ausgabe vorliegt, nicht auf dem Theater aufgeführt werden kann, wie das ja auch Schiller selbst genügend in der Vorrede betont hat. Die Umarbeitung, nach Schillers eigenem Zeugnis eine ausserordentlich schwierige Arbeit, ist im allgemeinen bestrebt gewesen, soviel als möglich Kürzungen vorzunehmen, und das ist mit wenigen Ausnahmen auch an geeigneten Stellen geschehen. Dagegen

gereichen die meisten der vorgenommenen Änderungen dem Stücke meist nicht zum Vorteil. Einen sehr glücklichen Griff hat Schiller aber gethan, als er den Charakter des Bastardes Hermann mit schärferen Contouren zeichnete. Dadurch ist die ganze Handlung der beiden letzten Akte klarer und durchsichtiger geworden. Einzelne Fehler, wie die Verlegung des Stückes ans Ende des 15. Jahrhunderts sind ja nicht Schiller, sondern Dalberg beizumessen. Wir sehen, dass jede Bearbeitung ihre Vorteile und Nachteile hat, und für eine Aufführung auf dem Theater ist es deshalb das Richtigste, mit Verständnis eine Vermischung beider Bearbeitungen vorzunehmen, wie dies z. B. die durch ihre Kunstreisen berühmte Meininger Schauspieler-Gesellschaft gethan hat.*)

Die Verschwörung des Fiesco zu Genua.

Die Feuerprobe war bestanden! Schiller hatte seine fernere Thätigkeit als Dramatiker von dem Erfolge seiner „Räuber“ auf dem Theater abhängig gemacht, und da dieser ein glänzender, vollständiger war, so war er nun überzeugt, dass das Drama, zu dem er ja schon von früher Jugend auf eine tiefe Neigung bekundet hatte, sein eigentliches Feld in der Dichtkunst sei. Gleich nach der ersten Aufführung der „Räuber“ in Mannheim machte er sich also an die Bearbeitung eines zweiten Dramas, auf dessen Gegenstand er durch Rousseau geführt worden war: an die Verschwörung des Fiesco zu Genua; schon als Zögling der Militärakademie hatte Schiller den Stoff sich zu eigen gemacht, die Quellen hat er selber in seiner Vorrede angegeben. Das gewaltige Aufsehen, welches die „Räuber“

*) Über die „Meininger“ vgl. Weltrich, I. S. 372.

gemacht, hatte den Herzog Karl Eugen veranlasst, dem Dichter schwere Beschränkungen aufzuerlegen, ja, ihm schliesslich sogar zu verbieten, irgend etwas, was nicht in den Bereich seines Berufes als Mediciner gehörte, drucken zu lassen. Diesen unerträglichen Druck konnte Schiller nicht ertragen und da ihm sogar verboten worden war, mit dem „Ausland“ (d. h. mit dem übrigen Deutschland) in irgend welche Verbindung zu treten, so beschloss er, sich dieser Bedrängnis durch Flucht zu entziehen. Am 17. September 1782 floh er, von seinem Freunde Streicher begleitet. Die Mittel zu seinem ferneren Lebensunterhalte sollte der inzwischen vollendete „Fiesco“ vorläufig liefern. Diese Hoffnung schlug aber fehl, denn Dahlberg erklärte nach dem Gutachten der Theaterkommission das Stück für unbrauchbar, so dass Schiller gezwungen war, es umzuarbeiten. Er that dies in der Weise, dass er das erste Manuskript gar nicht benutzte und sich auch um die Erhaltung nicht kümmerte. Wir haben es nicht; wahrscheinlich ist es in die Hände eines Sammlers geraten. Die Umarbeitung wurde aber ebenfalls abgewiesen, trotz der gegenteiligen Ansicht Ifflands, welcher die Intendanz ersuchte, „dem Dichter in Anbetracht der grossen Schönheit und Wahrheit seiner Dichtung eine Gratifikation von acht Louisd'or verabfolgen zu lassen.“ Dahlberg aber that nichts für den sehr bedrängten Dichter; er schickte ihm das Stück zurück, ohne auch nur die Fehler anzugeben, die dasselbe für das Theater unbrauchbar machen sollten!

Die nochmalige Umarbeitung des Stückes verzögerte sich durch verschiedene Umstände. Schiller hatte viel vom Fieber in dieser Unglückszeit zu leiden, ausserdem arbeitete er schon wieder an einem neuen Stücke „Kabale und Liebe“ und überdies musste er auch noch oft seinen Aufenthalt wechseln, da man die Befürchtung hegte, der

Herzog Karl verfolge den Dichter. So kam es, dass die zweite Umarbeitung erst im November 1783 fertig gestellt wurde, um endlich am 11. Januar 1784 zum ersten Male in Mannheim zur Aufführung zu gelangen. Die erste Umarbeitung hatte Schiller bereits an den Hofbuchhändler Schwan in Mannheim verkauft, der ihm „der überall lauenden Nachdrucker wegen“ nur elf Louisd'or geben konnte; sie erschien bereits im December 1783 im Druck.

Es ist nun unsere Aufgabe, diese beiden Umarbeitungen mit einander zu vergleichen — der erste Entwurf ist ja möglicherweise nicht mehr vorhanden, jedenfalls bis jetzt nicht zum Vorschein gekommen. Da der Freiherr von Dalberg es nicht für nötig gefunden hatte, Schiller irgend welche Winke zu geben, welche demselben bei der Umarbeitung nützlich sein konnten, so sah der Dichter sich genötigt, das Stück, um es möglichst bühnengerecht zu machen, recht weitgehenden Änderungen zu unterwerfen. Die Unterschiede sind infolge dessen hier noch viel grösser, als bei den „Räubern“, so dass man glauben könnte, stellenweise ein ganz anderes Stück vor sich zu haben.

Wir finden zunächst wiederum das Bestreben, möglichst zu kürzen, ferner einzelne Redensarten und Ausdrücke durch andere zu ersetzen, zwar nicht, wie bei den „Räubern“, allzu grelle und anstössige zu vermeiden, sondern hochtrabende und bombastische durch einfache und natürliche zu ersetzen. Von Personen sind in der Theaterausgabe die drei Missvergnügten: Zenturione, Zibo und Asserato weggelassen, welche überall, wo sie auftreten, durch Verrina, Bourgognino und Calcagno oder Sacco ersetzt worden sind. In der Theater-Ausgabe ist noch eine Person hinzugekommen: Laura, Berthas Mädchen, über welche an geeigneter Stelle zu reden sein wird.

Der erste Aufzug*) beginnt mit der verzweifelnden Klage Leonores über die vermeintliche Untreue ihres Gatten Fiesco. Der Auftritt ist in beiden Bearbeitungen gleich, abgesehen von unwichtigen Änderungen und Kürzungen, ebenso der nächste, in dem Gianettino den Mohren zur Ermordung Fiescos dingt. Nun folgt in der Druck-Ausgabe ein Gespräch zwischen Calcagno und Sacco, in welchem sich die Beiden als echte Schurken, als sogenannte catilinarische Existenzen zeigen. Der eine, Calcagno, will, während Fiesco mit Julia tändelt und dadurch seine Absicht, die Herrschaft der Doria zu stürzen, verbirgt, Leonore verführen und so seiner Wollust Genüge leisten: I. 3. „Während er nun den Wolf aus der Hürde scheucht, soll der Marder in seinen Hühnerstall fallen.“ Der andere, Sacco, hofft, seine ungeheuren Schulden durch eine Staatsumwälzung getilgt zu sehen. Der Auftritt ist in der Theater-Ausgabe weggefallen; infolge dessen erscheinen uns diese Beiden nun als ehrliche, gewöhnliche Republikaner, die das Regiment eines Gianettino Doria fürchten und nur aus Liebe zur Freiheit Mitglieder der Verschwörung werden.

Auf den ersten Blick scheint diese Scene allerdings überflüssig zu sein, denn, sagt man sich, was geht es uns an, wie viel Schulden der Eine hat oder welche Wege der Andere einzuschlagen gedenkt, um seine sinnlichen Begierden zu befriedigen? So gleichgültig ist die Scene jedoch nicht, denn durch ihren Wegfall verlieren diese Charaktere ihre eigentliche Bedeutung. Schillers Bestreben musste es sein, mit möglichst wenig Personenmaterial

*) Derselbe Ausdruck steht in beiden Bearbeitungen, während die kleineren Abschnitte in der Druck-Ausgabe „Auftritte“, in der Theater-Ausgabe „Scenen“ genannt werden.

ein vielseitiges Bild der Verschwörung zu entwerfen, während er andererseits dadurch, dass er den schurkischen Mohren zum Vertrauten des Fiesco und zum Ausführer aller seiner Anschläge macht, uns mit wenigen charakteristischen Szenen unter Vermeidung grosser „Breite und epischen Zerfliessens“, wie Goedeke hervorhebt, in alle Einzelheiten der weitverzweigten und ausserordentlich fein angelegten Unternehmung einen klaren und lebendigen Einblick verschafft. Übrigens weist ja schon das dem Sallust entnommene Motto des Stückes*) geradezu mit Notwendigkeit auf den Vergleich mit der catilinarischen Verschwörung, und wer erinnert sich dabei nicht der lebhaften Schilderung, die Cicero in seiner zweiten oratio Catilinaria von den Elementen giebt, aus denen sich die Partei des Catilina zusammensetzt? Ebenso war es hier sehr gut angebracht, dass auch solche Personen hinzukommen, die nicht aus Liebe zur Freiheit an der Verschwörung teilnehmen, sondern nur von persönlichen Beweggründen dabei geleitet werden.

Solche „Catilinarische Existenzen“ fehlen eben bei keiner Verschwörung, und wenn dem Sacco und Calcagno diese Eigenschaften genommen werden, so entsteht eine Lücke, die unangenehm empfunden werden muss.

Die Vorgänge des ersten Aufzugs der Theater-Ausgabe (in der Druck-Ausgabe gehören noch mehr Szenen zum ersten Aufzug) spielen sich im Palaste des Fiesco ab, bei Gelegenheit eines Maskenfestes, zu dem auch Gianettino Doria geladen ist. Derselbe zeigt sofort einen verächtlichen Charakter. Kurz nachdem er den Mohren gedungen hat, um Fiesco, seinen Wirt, zu ermorden, lärmt er halb be-

*) Nam id facinus inprimis ego memorabile existimo sceleris atque periculi novitate.

trunken in dem Saal herum, schreit Bravo, Bravo, lobt Fiescos Weine, Fiescos Tänzerinnen — brüstet sich mit seiner Macht und seinem Einfluss in Genua und fasst gleich darauf den brutalen Entschluss, einem unschuldigen Mädchen — Bertha, Verrinas Tochter — Gewalt anzuthun. Lomellin, sein Vertrauter, verspricht, Zutritt zu dem Mädchen zu verschaffen. Die Scene ist insofern abgeändert, als in der Theater-Ausgabe Lomellin dem Prinzen vorschlägt, sie zu heiraten, während er in der Druck-Ausgabe einfach seine Hilfe zur Befriedigung der Leidenschaft Gianettinos anbietet. Schillers Bestreben war hier, den Lomellin edler hinzustellen, als er in der Druck-Ausgabe erscheint; er wollte ihn nicht als einen so gemeinen, so niedrigen Menschen vorführen, der bei dem Bestreben, sich die Gunst seines Protektors zu erhalten, jede Rücksicht auf Menschenwürde fallen lässt. Aber dadurch entsteht die Unwahrscheinlichkeit, dass Lomellin, der doch selbst zum hohen Adel gehört, dem Prinzen zumutet, ein Mädchen zu heiraten, das zwar einer alten, angesehenen, aber verarmten und in den Augen Gianettinos bürgerlichen Familie angehört. Ferner kennt derselbe denn doch die sittliche Verkommenheit seines Herren zu genau, als dass er glauben könnte, derselbe werde um einer leidenschaftlichen Aufwallung willen die Ehe mit einem ehrbaren, aber einfachen und armen Mädchen eingehen.

Die vier nächsten Scenen sind in beiden Bearbeitungen gleich; kaum einige Ausdrücke sind darin geändert.

Nun folgt aber eine wichtige Änderung. Mit der neunten Scene — Fiesco und der Mohr — schliesst in der Theater-Ausgabe der erste Aufzug, während in der Druck-Ausgabe derselbe noch weiter geht, unter Verwandlung der Scene.

Wir kehren mit Verrina vom Maskenfeste zurück und

finden seine Tochter Bertha — entehrt. *) Der ganze Auftritt, erst der Vater mit der Tochter allein, dann mit Calcagno und Sacco, später noch mit Bourgognino, ist so grossartig angelegt, so fein bis ins kleinste durchgearbeitet, die Charakterisierung der Personen, die Andeutung ihrer verschiedenen Stimmung so vorzüglich gelungen, dass dieser Auftritt als einer der schönsten, wenn nicht überhaupt als der schönste erscheint. Bertha vermag in ihrer Scham und Verzweiflung über die ihr angethane Schmach kaum ein Wort über die Lippen zu bringen, man fühlt es beim Lesen deutlich, wie sie jedes Wort, das sie zum Vater spricht, gleichsam den Lippen entringen muss, wie die Angst vor dem erregten Vater sie beinahe umbringt. Sobald noch andere Personen dazukommen, verstummt sie vollständig; nicht ein einziges Wort spricht sie während der langen Unterredung der Anwesenden, die nun folgt, und die sich doch ausschliesslich um sie und ihr Schicksal dreht; nur als sie ihres Geliebten, Scipio, ansichtig wird, entringt sich ihr ein Schrei der Verzweiflung.

Es ist das Schrecklichste, was ihr widerfahren kann, in diesem Zustande von ihrem Geliebten erblickt zu werden — nun muss sich das geängstete Herz Luft machen! Verrina, schon in düsteren Gedanken vom Maskenfeste heimgekommen, durch die Entehrung seiner Tochter zur Raserei gebracht, wird aus einer Stimmung in die andere geworfen. Die Wut hat ihn völlig kopflos gemacht, und er weiss nicht, wen er zuerst töten soll, Gianettino oder seine Tochter; schliesslich wirft er das Schwert fort: „Nein, noch giebt es Gerechtigkeit in Genua.“ Die hereintretenden Mitverschworenen Calcagno und Sacco erschrecken vor seinem Aussehen, und geradezu fürchterlich, aber von

*) In der Theater-Ausgabe: II. Aufzug, Scene 9—12, bei Kürschner ist es 7—10.

ergreifender Wahrheit ist die Art und Weise, wie er Scipio mit dem Unglück seiner Tochter bekannt macht. Und wer will dem so ungeheuer schwer beleidigten Vater es verdenken, wenn er die Schande seiner einzigen Tochter mit einem so grässlichen Fluche belegt und sie so lange dem reinen Sonnenlicht entzieht, bis der freche Verführer die Unthat gesühnt hat? Nichts ist hier übertrieben, von Anfang bis zu Ende nicht, alles ist von innerer Wahrheit, und der knieende Calcagno und Sacco, dann der Anblick eines unschuldigen Mädchens, dessen Ehre geraubt worden ist, und das sinnlose Gebahren eines so unglücklichen Vaters kann nur gänzlich verrohte Seelen ungerührt lassen.

Dieser Auftritt nimmt, wie schon erwähnt, in der Theater-Ausgabe die siebente bis zehnte Scene des zweiten Aufzugs ein. Er hat durch die erlittenen Veränderungen verloren. Schiller hat augenscheinlich auch hier das Bestreben gehabt, zu glätten, alles, was anstossen könnte, auszumerzen, und hat dadurch, wie uns scheinen will, sehr viel verdorben. Bertha kommt hereingestürzt, schreit: „Bin ich nicht mehr in seinen Händen“ u. s. w. Aus ihrem Benehmen muss man schliessen, dass sie entehrt ist. Dies Benehmen wirkt aber unnatürlich: die unendliche Scham, die ihr nicht gestattet, nur den Blick zu anderen Menschen zu erheben, geschweige denn gleichgültige Dinge zu reden, fehlt ihr; sie ist wortreich und schwatzt viel durcheinander, lobt mit pathetischen Worten einen Diener, der sie aus ganz natürlichem Mitleid hierher gebracht hat, giebt ihm noch Gold, damit er fliehen kann, klagt ihrem Kammermädchen ihr Leid*) und erzählt mit beredten

*) Diese Scene (9) ist unnötiger Weise eingeschoben; die hinzugekommene Person des Kammermädchens Laura erscheint wohl überflüssig.

Worten ihrem Vater was ihr begegnet ist — Alles? Nein Alles nicht. Jeder glaubt natürlich genug zu wissen und nichts ist dann doch unnatürlicher als ihre Antwort auf des Vaters Frage: „Wer?“. „Der Mann, den Sie ewig hassen, und den Ihr Arm nie erreichen wird! Als er Gianettino nennt, antwortet sie: „Der Name ist ausgesprochen, — die Rache des Himmels hat ihn verraten.“ — Kann ein eben geschändetes Mädchen sich wirklich zu solchem hohlen Pathos verstehen?

Nun kommen Sacco und Calcagno, und später Burgognino, der die Geliebte in der ersten Wut über ihre verlorene Ehre ermorden will. Als er aber hört, dass sie nicht schuldig sei, sondern Gewalt erlitten habe, glaubt er doch nicht, mit ihr zusammen leben zu können, und will sie verlassen. Es spricht nicht für das gute Herz des jungen Mannes, ein unglückliches Mädchen in dem Augenblicke zu verlassen, da sie gerade der Unterstützung und Tröstung des Geliebten am nötigsten bedarf. Er geht also, um sich in die Säbel der Mohren zu werfen. — Da hält sie ihn zurück und erklärt, sie sei gar nicht entehrt: „der allmächtige Blick der beleidigten Tugend entwaffnete den feigen Verführer!“ Nun allerdings erklärt sich der vorhin von uns hervorgehobene psychologische Widerspruch, warum das Mädchen nicht so beschämt ist wie in der Druck-Ausgabe. Aber weshalb macht sie denn von der Geschichte solch Aufhebens? Wenn Gianettino sie nur umarmt, vielleicht auch geküsst hat, warum lässt sie die Andern so lange in Zweifel darüber, ja verleitet dieselben durch ihr Benehmen zu der schlimmsten Annahme? Die ganze Aufregung ist denn doch gegenstandslos, denn wenn sie gleich Anfangs gesagt hätte, sie wäre nur geraubt worden, so wurde nicht Alles, wie es geschieht, auf die Spitze getrieben.

Nachdem sie nun die Anwesenden aufgeklärt hat, wird das Folgende wiederum unnatürlich. Zunächst befremdet es, dass ein junges Mädchen von sich, als von „beleidigter Tugend“ spricht. Ein unschuldiges Mädchen kennt diesen Begriff schwerlich. Dann aber ist es unglaublich, dass ein Gianettino vor dem Mädchen, an dem er eben seine in höchster Wallung befindliche Leidenschaft befriedigen will, das Hasenpanier ergreift! Schließlich wird nun auch noch über das Mädchen, dem weiter nichts Schlimmes widerfahren ist, der schreckliche Fluch, fast in noch schärferer Form ausgesprochen — das sind beinahe Ungereimtheiten! So ergreifend und lebenswahr der Auftritt in der Druck-Ausgabe ist, so abstossend und unnatürlich wirkt er in der Theater-Ausgabe.

Hier schliesst in der Druck-Ausgabe der erste Akt, und der zweite beginnt mit einem Streite zwischen Julia und Leonore, welcher namentlich von Seiten der Ersteren sich recht unerquicklich anhört und deshalb mit Recht in der Theater-Ausgabe fortgeblieben ist, zumal er die Handlung nicht weiter führt und uns auch nicht näher über die Situation aufklärt. Ebenso ist die folgende Scene, in der Calcagno Leonoren zu verführen sucht, in der Theater-Ausgabe weggelassen; auch sie ist überflüssig: Leonore steht in unseren Augen schon hoch genug, und es ist nicht nötig, ihre Tugendhaftigkeit durch einen solchen Auftritt noch einmal zu zeigen. Übrigens musste die Scene wegfallen, nachdem die Unterredung zwischen Sacco und Calcagno gestrichen war, denn man hätte ja gar nicht gewusst, wie Calcagno auf den Gedanken kommt, sich an Leonore zu machen.

Es folgt die zweite Unterredung Fiescos mit dem Mohren, in welcher dieser über die Aufträge Bericht er-

stattet, die er von seinem Herrn erhalten hat. Hier beginnt der zweite Akt der Theater-Ausgabe.

Da in dieser Bearbeitung der Vorgang mit Bertha erst am andern Vormittag, in der Buchausgabe aber noch in derselben Nacht, während des Maskenfestes stattfindet, so ist die Scene in der Theater-Ausgabe viel weiter hintergeschoben worden. Infolge dessen folgen die beiden Mohren-Scenen hier unmittelbar auf einander, was der Abwechslung wegen nicht vorteilhaft scheint.

In der Scene zwischen Fiesco und den zwölf Handwerkern, welche seine Thüre einschlagen, ist nicht einzusehen, warum in der Theater-Ausgabe mehrere Male bloss drei Bürger die entrüsteten Ausrufe hören lassen: die andern beteiligen sich doch ebenso lebhaft an den Vorgängen und werden jedenfalls nicht schweigen, wenn ihre Genossen schreien.

Diesem Auftritte folgt eine kurze Unterrednung mit dem Mohren, der sich als Mörder Fiescos gefangen nehmen lassen soll, und dann folgen zwei anmutige kleine Auftritte, die in der Theater-Ausgabe weggelassen sind,*) mit Unrecht, weil sie einesteils andeuten, dass Fiesco seiner um ihn weinenden Gattin nicht untreu ist und weil sie in so schöner und sinniger Weise die innige Liebe dieser Frau zeigen.

Dann werden wir zu den Dorias geführt und sehen mit Erstaunen, mit welcher Energie der achtzigjährige Andreas dem ungesetzlichen Gebahren seines Neffen entgegentritt. Zu den niederschmetternden Worten, die Gia-

*) Wenigstens sind sie im Mannheimer Bühnen-Manuskript durchstrichen und teilweise überklebt worden. Vollmer hat sie aber in der kritisch-historischen Ausgabe wieder eingefügt, Boxberger hat sie weggelassen.

nettino soeben von seinem Oheim hat hören müssen, gesellt sich nun auch noch die Nachricht, dass man den Mohren, der Fiesco ermorden sollte, gefangen, und dass dieser auf der Folter gestanden habe, von wem er gedungen worden sei; dann habe Fiesco ihn sogar begnadigt. Nun ist Gianettinos Entschluss gefasst, er will übermorgen, am Tage der Dogenwahl, zwölf Senatoren, seine gefährlichsten Gegner, erschiessen und sich in der allgemeinen Verwirrung zum Herzog ausrufen lassen. In der Theater-Ausgabe überreicht er Lomellin die schon fertige Liste zur Weiterverteilung an die Vertrauten, in der Druck-Ausgabe diktiert er ihm erst die Namen der Opfer. Diese Stelle ist interessant wegen der verschiedenen Bemerkungen, die bei den einzelnen Namen gemacht werden.

Die folgenden Scenen sind gleich, bis auf unwichtige Einzelheiten. Bei der sechzehnten Scene (in beiden Ausgaben) ist der Eingang verändert, weil in der Theater-Ausgabe dieselben Personen: Verrina etc. schon vorher einmal bei Fiesco waren an Stelle der weggelassenen Personen Zenturione etc. Ausserdem ist die Scene noch etwas kürzer gefasst. Nachdem Fiesco zu aller Erstaunen gezeigt hat, dass er mehr für den Sturz der Tyrannen gethan hat, als alle Anderen, erwacht in Verrina ein furchtbarer Gedanke, der ihm keine Ruhe lässt und den er auch seinem Vertrauten, Bourgognino, mittheilt: Fiesco muss sterben, weil er ein gefährlicherer Tyrann als Gianettino selber werden wird. Diese Mittheilung schliesst sich in der Theater-Ausgabe sehr gut an die vorhergegangenen Scenen an, während Verrina in der Druck-Ausgabe den Bourgognino erst in eine „furchtbare Wildniss“ führt, um ihm diese Mittheilung zu machen, was einen gezwungenen Eindruck hervorruft.

Diese Scene steht in der Druck-Ausgabe zwischen zwei

Monologen Fiescos. In dem einen hören wir, wie sein ungeheurer Ehrgeiz ihm immer deutlicher die Herrschaft über Genua vorspiegelt, wie er aber schliesslich doch den heroischen Entschluss fasst, sein Gelüst zu besiegen und das Diadem, das zu erkämpfen ihm so leicht ist, wegzuwerfen: er beschliesst, Genuas „glücklichster Bürger“ zu werden. Doch seine glühende Herrschsucht lässt ihm keine Ruhe, gaukelt ihm wilde Phantasieen im Traume vor und scheucht ihn schon am frühen Morgen wieder aus dem Schläfe. Er kann den Gedanken an seine Herrschaft über Genua nicht loswerden, bis er endlich der Versuchung nicht länger Widerstand leistet und mit den Worten: „Ich bin entschlossen“ uns seiner Absicht, damit aber auch seines bösen Schicksals gewiss werden lässt.

In die Theater-Ausgabe ist nur ein Stück des zweiten Monologes aufgenommen worden (der erste fehlt ganz), bis zu der Stelle: „Es ist schimpflich, eine Börse zu leeren, es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos gross, eine Krone zu stehlen! Also hier beschliesst er ebenfalls, sich zum Herrscher zu machen, ohne dass wir seines inneren Kampfes Zeuge sind. Mit dem entgegengesetzten Entschluss: „Genuas glücklichster Bürger zu werden“ (den er in der Theater-Ausgabe ausführt), werden wir erst viel später bekannt gemacht.

Das Übrige dieses Aktes ist unverändert geblieben, nur ist in der Scene zwischen Fiesco, Julia und Gianettino Fiescos leichtfertiges Spiel mit Julias Toilette grösstenteils weggeblieben — mit Recht, weil die Liebeskomödie mit Julia bereits genügend charakterisiert ist.

Der Anfang des vierten Aktes, der sich im Schlosshofe des Fiesco abspielt, ist etwas geändert, da in der Theater-Ausgabe die Namen Zenturione etc. nicht genannt sind. Die Überraschung dieser Leute, die zu einer Ko-

mödie sich eingeladen glauben und sich nun gefangen sehen, ist in der Druck-Ausgabe recht lebhaft geschildert. Weitere wichtige Veränderungen kommen nicht vor bis zu der grossen Scene, in der Fiesco Rache an Julia nimmt. Die Scene ist in der Druck-Ausgabe sehr aufregend: die schonungslose Demütigung der Julia geschieht vor allen Teilnehmern der vermeintlichen Komödie, und unter beissen-dem Hohne lässt er sie gefangen wegführen.

Eine bedeutende Milderung tritt in der Theater-Ausgabe schon dadurch ein, dass die auf Fiescos Anordnung hinter der Tapete verborgene Leonore allein die Zeugin der Demütigung Julias ist; dann ist auch die Ausdrucksweise von beiden Seiten eine viel mildere und Fiesco lässt die Julia schliesslich ungehindert sich entfernen. Die Scene ist aber länger geworden als in der Druck-Ausgabe, weil Julia darlegt, wie es gekommen sei, dass sie Fiesco liebe, und weil Fiesco erzählt, weswegen er den Plan gefasst und ausgeführt habe, sie, die durch ihre Koketterie und ihren Leichtsinn so viele Männer zur Verzweiflung gebracht habe, im Namen seines Geschlechtes zu bestrafen. Das letzte Stück dieser Scene, wo Julia in ihrer ohnmächtigen Wut nach einem Dolche sucht, um Fiesco zu ermorden, ist in hohem Grade ergreifend.

Nachdem Julia sich entfernt hat, sucht Leonore den Gemahl auf dem schon betretenen Wege zurückzuhalten, und Schiller that Recht, diese Scene fast unverändert beizubehalten: sie zeigt die hingebende Weiblichkeit Leonores im schönsten Lichte.

Es gelingt ihr auch, Fiesco umzustimmen, er ist schon im Begriff, ihr zu folgen und den ganzen Plan aufzugeben*)

*) Man wird dabei erinnert an Karl Moor: „Räuber“ II. 10 (Theater-Ausgabe).

— aber es ist zu spät, der Kanonenschuss, das Zeichen zum Aufruhr fällt; er muss vorwärts, um nicht schon jetzt als Opfer seines eigenen Werkes zu fallen.

Hier beginnt in der Druck-Ausgabe der fünfte Akt, der von Schiller völlig umgearbeitet ist und in der Theater-Ausgabe zu einem ganz anderen Schlusse führt als früher. Fiesco geht, während der Aufruhr losbricht, nach dem Palaste des Andreas, um diesen zu warnen und zur Flucht zu bewegen, aber das gelingt ihm nicht; Andreas bleibt, im Vertrauen auf Gottes Schutz, auf sein ehrwürdiges Alter und auf die Liebe der Genueser. Voll Erstaunen hierüber spricht Fiesco: „Muss ich diesen Mann erst stürzen, ehe ich lerne, dass es schwerer ist, ihm zu gleichen?“ Dann fährt er in der Druck-Ausgabe fort: „Nun, ich machte Grösse mit Grösse wett — wir sind fertig, Andreas!“ Er überlässt ihn also seinem Schicksal. In der Theater-Ausgabe schliesst er an die erwähnten Worte einen längeren Monolog, in dem er sich den Charakter und die Handlungsweise des Andreas vorhält und seine eigene damit vergleicht. Er kommt zu dem Schlusse, dass es strafbarer, verbrecherischer Ehrgeiz ist, wenn er die Hand nach dem Diadem ausstreckt. Er will umkehren. — Doch das wäre Feigheit; nein er will die Versuchung ganz nahe an sich herantreten lassen, so nahe, dass er nur die Hand nach dem Scepter auszustrecken braucht, um es dann wegzuwerfen. Durch diesen Entschluss dünkt er sich grösser als Andreas, er meint, dadurch nicht nur Grösse mit Grösse wett gemacht zu haben, sondern noch grösser als Andreas zu sein! Der Monolog ist schön, aber dieser Entschluss ist bei einem Fiesco nicht ganz wahrscheinlich: sein Ehrgeiz ist zu gross und zu sehr durch seine übrigen persönlichen Eigenschaften und seine Stellung im Staate genährt worden, als dass nun am Ziele der Edelmut den Ehrgeiz besiegen könnte.

Jetzt drängt alles dem Ende zu, in der einen Bearbeitung dem glücklichen, in der andern dem tragischen.

Gianettino, durch den Lärm geweckt, stürzt hervor, trifft auf einen Trupp Verschworene, unter denen Bourgnino ist. Von diesem wird er nach kurzem, aber heftigem Kampfe niedergestossen. Die Scene ist in der Buch-Ausgabe kurz, knapp, aber gerade deswegen um so packender, in der Theater-Ausgabe ist sie ausgedehnter, da Bourgnino erst wieder Reden hält über sein Recht, den Räuber seiner Braut selbst zu töten! Die Scene, in der die Deutschen den Herzog Andreas verteidigen, ist leider weggelassen und dafür ein sehr langer Monolog Berthas im unterirdischen Gewölbe gesetzt worden, der kein glücklicher Ersatz ist. Auch die beiden folgenden Scenen, wo Bourgnino Bertha befreit und Verrina die Beiden segnet, befriedigen nicht; die entsprechenden kurzen, aber bedeutungsvollen Scenen der Buch-Ausgabe entsprechen der Stimmung der beteiligten Parteien viel besser.

In der Theater-Ausgabe folgt nun schnell der Schluss. Fiesco sendet, nachdem alles gelungen ist, Calcagno nach dem Rathaus, um den dort versammelten Senatoren den Befehl zu überbringen, sie sollen sich der Herrschaft des Fiesco unterwerfen. Sacco empfängt den Auftrag, Leonore die fröhliche Nachricht zu bringen, ihr Gatte sei Herr von Genua; im Geheimen läßt er ihr noch etwas mitteilen zu ihrer Beruhigung, dass er ihrem Rate folgen und das Diadem nicht annehmen werde. Calcagno kehrt zurück mit der Meldung, dass sich die Senatoren unterworfen hätten; und diese erscheinen gleich darauf selbst in feierlicher Procession, um dem neuen Herzog Fiesco zu huldigen. Nun erscheint Verrina, vor dem ob seines verstörten Aussehens alle erschrocken zurückweichen; er beschwört Fiesco vor dem ganzen Volke, den Purpur nicht

anzunehmen, und als dieser ihm nicht willfahrtet, will er ihn töten. Da erhebt sich aber das Volk mit dem Rufe: „Fürstenmord! Fürstenmord!“ und als Verrina sieht, dass das Volk nicht einmal frei sein will, ergiebt er sich in sein Schicksal und ist bereit, als der Erste unter Fiescos Regierung auf dem Schaffot zu sterben. Diesen Augenblick hat Fiesco erwartet — nun ihm nichts mehr im Wege steht, ergreift er das Scepter, aber nicht um es als Herrscherstab zu schwingen; er zerbricht es und wirft die Stücke unter das Volk: „Seid frei, Genueser!“

Auf der Bühne dargestellt, wird diese Scene von grosser Wirkung sein; sie ist ja an theatralischen Effekten reich genug. Aber das ist auch alles. Der inneren Wahrscheinlichkeit entbehrt sie ganz und gar, denn dass der ehrsüchtige, stolze Fiesco einen solchen Entschluss fassen und ausführen könnte, ist, wie schon oben gezeigt, nicht gerechtfertigt. Ebenso scheint es nicht in der Ordnung, dass das Volk, welches soeben seinem neuen Herrscher zugejauchzt hat und dessen Mörder in den Arm fällt, im nächsten Augenblicke freudetrunken darüber ist dass „sein Fürst“ den Herzogstitel nicht annimmt.

Hoch dramatisch, von erschütternder Tragik ist dagegen der Schluss der Druck-Ausgabe. Leonore, der das Toben des Kampfes, die glänzenden Erfolge ihres Gatten keine Ruhe mehr daheim lassen, wird zur Heldin; begeistert stürzt sie sich ins Kampfgewühl mit dem Rufe „Fiesco und Freiheit“.

Da naht das Schicksal, gegen dessen Walten alle Geschicklichkeit und List eines Fiesco machtlos ist, und trifft ihn mit einem fürchterlichen Schlage: er selbst stösst sein Weib nieder, das er irrtümlich für Gianettino hält, weil sie dessen auf der Strasse gefundenen Mantel und Hut angelegt hat. Diese Scene ist sehr ergreifend;

innigstes Mitleid erfasst uns, wenn wir den Helden sehen, wie er an der Schwelle des höchsten Glückes sein Theuerstes verloren hat — durch eigne Schuld! Doch er ermannt sich wieder: „Die Vorsehung schlug mir diese Wunde nur, mein Herz für die wahre Grösse zu prüfen“ — er hält sich nun für doppelt berechtigt, seinen Entschluss auszuführen. „Jetzt folgt eurem Herzog!“ Er geht — sein Schicksal zu vollenden. Nachdem er sich vom Volke hat huldigen lassen, will er Verrina aufsuchen und trifft ihn, als derselbe eben von Bertha und Bourgognino Abschied genommen hat, um sein düsteres Werk (die Ermordung Fiescos) zu vollenden. Bevor er aber zum Äussersten schreitet, versucht er noch einmal, Fiesco mit Güte, mit Bitten, Thränen, ja selbst durch einen Fussfall zu bewegen, dem Purpur zu entsagen — alles vergeblich. Nun ist kein anderer Ausweg, er stürzt Fiesco ins Meer, und da nun die Tyrannen gefallen sind, kehrt er ruhig wieder zur alten bewährten Staatsverfassung unter des greisen Andreas Oberleitung zurück.

Fiesco ist ein tragischer Held im Sinne Shakespeares. Er fällt durch eigene Schuld, während Karl Moor mehr im Sinne der Alten vom Schicksal beeinflusst wird. Zwar trägt er selber ein gut Teil Schuld; sein Geschick ist durchaus nicht von vornherein unabwendbar, wie etwa bei Oedipus, aber das Schicksal spielt bei ihm doch eine grössere Rolle als bei Fiesco. Bei diesem tritt es hinter dem Charakter zurück, der Held muss wesentlich durch eigene Schuld fallen. Diese Schuld und Sühne fehlt in der Bühnen-Bearbeitung und deshalb ist in derselben der Charakter des Fiesco unvollständig und undramatisch.*) Aus diesem Grunde ist

*) Freytag sagt in seiner Technik des Dramas: „... dass man

hauptsächlich (neben den im Vorstehenden angeführten Gründen) die Druck-Ausgabe des „Fiesco“ durchaus der anderen vorzuziehen, was, wie wir sahen, bei den „Räubern“ nicht in dem Masse der Fall ist.

Völlig andere Gesichtspunkte bietet das dritte der uns beschäftigenden Dramen

Don Carlos.

Auf die Geschichte des Don Carlos war der Dichter durch Dalberg selbst, im Sommer 1782, aufmerksam gemacht worden. Der Stoff sagte ihm auch zu, und nachdem „Fiesco“ und „Kabale und Liebe“ vollendet, gedruckt und aufgeführt waren, machte er sich im Sommer 1784 mit Ernst an die Arbeit. Bald aber schwoll ihm der Stoff so unter den Händen an, dass das Stück fertiggestellt weit über den Rahmen eines gewöhnlichen Dramas hinausgegangen wäre.*) Dennoch arbeitete er in dieser Gestalt ziemlich viel aus und veröffentlichte vom 14. März 1785 an einzelne Stücke davon mit verbindender Zwischenerzählung in Prosa in der „Thalia“. Dies setzte er fort bis zum Sommer 1786. Aber er sah doch ein, dass das Stück so niemals für die Bühne brauchbar werden könnte, und fing deshalb an, neben einer Bühnen-Bearbeitung in Prosa

sich nicht durch moderne Weichherzigkeit verleiten lasse, auf der Bühne das Leben seiner Helden zu schonen. Das Drama soll eine in sich abgeschlossene, gänzlich vollendete Handlung darstellen; hat der Kampf eines Helden in der That sein ganzes Leben ergriffen, so ist es nicht alte Tradition, sondern innere Nothwendigkeit, dass man auch die vollständige Verwüstung des Lebens eindringlich mache.“

*) Der zweite Akt dieser Anlage z. B. hat über 200 Verse mehr als das längste Stück des Sophokles.

auch eine verkürzte Jamben-Bearbeitung herzustellen. In dieser Gestalt wurde dann das Stück vollendet. Aber die Arbeit zog sich während seines Aufenthaltes in Leipzig, Gohlis und Loschwitz in die Länge, und erst im April des Jahres 1787 erschien bei Göschen in Leipzig die Jamben-Bearbeitung, nachdem die Prosa-Bearbeitung kurz vorher nach Riga verkauft worden war. Die Jamben-Bearbeitung wurde später noch einmal etwas geändert und gekürzt und erschien dann in dieser Gestalt 1801 in drei ganz gleichen Ausgaben, in denen nur die Seitenzahlen verschieden sind. Den Text von 1801 verwendete Schiller auch für die Herausgabe des „Don Carlos“ in seinem „Theater“, welches 1806, nach seinem Tode erschienen ist. Er ist jetzt der allgemein gültige. Aufgeführt wurde „Don Carlos“ zuerst in Mannheim am 8. April 1788, dann in Hamburg am 29. August 1790.

Wir haben also im Wesentlichen drei verschiedene Bearbeitungen zu betrachten: den ersten Abdruck in der „Thalia“, den Text von 1801*) und die Prosa-Bearbeitung.

Der Stoff, den Schiller hier vorfand, war, wie schon erwähnt, ungemein reichhaltig, so dass man nach den Worten Wielands hätte drei bedeutende Dramen daraus machen können. Die erste Bearbeitung, von deren Länge wir schon ein Beispiel gegeben haben, ist nicht vollendet, sie enthält den ersten, zweiten und die Hälfte des dritten Aktes. Auch sind einzelne Szenen nicht ausgeführt, sondern nur mit kurzen Worten angedeutet. Trotzdem zählen wir schon 4137 Verse, während die spätere vollständige Bearbeitung 5370 Verse enthält. Diese Bearbeitungen sind in fünffüssigen Jamben geschrieben; es war dies das erste Drama, welches Schiller im Metrum schrieb. Er sagt

*) Dieser Text bringt nur unwichtige Abweichungen von der Ausgabe von 1787.

selbst hierüber in seiner Einleitung im ersten Hefte der „Thalia“: „Ein vollkommenes Drama soll, wie uns Wieland sagt, in Versen geschrieben sein, oder es ist kein vollkommenes und kann für die Ehre der Nation gegen das Ausland nicht konkurrieren. — Nicht als ob ich auf das letztere Anspruch machte, sondern weil ich die Wahrheit jenes Ausspruches überzeugend erkannte, habe ich diesen Carlos in Jamben entworfen. Aber in reimfreien Jamben — denn ich unterschreibe Wielands zweite Forderung, dass der Reim zum Wesen des guten Dramas gehöre, so wenig, dass ich ihn vielmehr für einen unnatürlichen Luxus des französischen Trauerspiels, für einen trostlosen Behelf jener Sprache, für einen armseligen Stellvertreter des wahren Wohlklangs erkläre — in der Epöe versteht sich's, und in der Tragödie. Sobald uns die Franzosen ein Meisterstück dieser Gattung in reimfreien Versen zeigen, so geben wir ihnen ein ähnliches in gereimten.“

Es ist unstreitig, dass Schiller dadurch den Carlos und alle folgenden Stücke auf eine höhere Stufe stellte, denn durch die schönen, glatt fließenden Verse veredelte sich seine Sprache immer mehr und wurde sehr bald gänzlich frei von jener überschäumenden Genialität, die einen Hauptzug seiner Jugenddramen bildet. Dennoch hat er auch eine Bearbeitung in Prosa geschrieben und bei einer Vergleichung springt die grössere dichterische Schönheit der Jamben-Bearbeitung in die Augen. Trotzdem finden wir in der Thalia-Bearbeitung noch viele Ausdrücke, die zu dem Versmass und der sonst edlen Sprache nicht passen. Hier hat Schiller in den Umarbeitungen noch viel geändert. Durch die sehr bedeutenden Kürzungen, die er vorgenommen hat, ist zwar der Gang der Handlung ein beschleunigter, aber allerdings auch ein schwer verständ-

licher geworden. In einzelnen Fällen werden wir Gelegenheit haben, das genauer zu beobachten. —

Das Stück beginnt mit einer Scene zwischen Don Carlos und Domingo, dem Beichtvater des Königs, in welcher dieser dem Prinzen das Geheimnis, welches seit einiger Zeit auf ihm lastet, zu entlocken sucht. Die Scene hat in der „Thalia“ 328 Verse, in der anderen Ausgabe 127 Verse, und diese 127 Verse stehen mit wenigen Änderungen auch in der Thalia. Die übrigen fortgelassenen Verse führen den Gegensatz zwischen dem freien, offenen Don Carlos und dem schleichenden, hinterlistigen Dominikaner weiter und deutlicher aus. Der Gegensatz wird aber auch schon in der verkürzten Gestalt genügend, nur in feinerer Weise hervorgehoben. Hier weist der Prinz mit feinem Spotte den Auflaurer zurück, dort deckt er mit offenem, rückhaltslosem Zorn die Schandthaten des Mönches auf — ein unkluges Benehmen, da er die furchtbare Macht der Kirche doch kennen und ihre Rache fürchten muss. Sein Charakter wird durch diese längeren Reden allerdings für uns klarer und gerade sein unkluges Verhalten dem Mönch gegenüber lässt uns sein künftiges schlimmes Ende ahnen*).

Nachdem Carlos den Domingo abgefertigt hat, wird er aufs angenehmste überrascht durch das Erscheinen des Marquis Posa, der von Flandern zurückgekehrt ist, um für die bedrängten Niederländer Hilfe zu holen. Schiller hat hier den Namen Rodrigo in Roderich verwandelt, und zwar mit gutem Rechte, denn die Betonung des Namens passt nicht in das Versmass: man muss in der „Thalia“ Ródrigo statt Rodrigo lesen. Ähnliche Verände-

*) Die Abweichungen der Prosa-Bearbeitung werden später besprochen.

rungen kommen noch mehrfach vor. *) Zum Vorteil hat, unseres Erachtens nach, Schiller Vers 467 ff. der „Thalia“ verändert. Sie heissen ursprünglich: „Du schautest mich bedauernd an: nimm du mit deinem Thron vorlieb, Monarchenknabe!“ Hierin liegt ein gewisser verächtlicher Ton, und man begreift nicht, wie der Marquis als Kind den Sohn seines Königs, der um seine Freundschaft und Liebe bat, mit solchen Worten zurückweisen konnte. In der zweiten Bearbeitung lauten die Verse (224 ff.): „Du knietest kalt und ernsthaft vor mir nieder: „Das, sagtest du, gebührt dem Königssohn.“ Diese förmliche kalte Huldigung scheint für den spanischen Edelknaben, der schon in frühester Kindheit an strenge Etiquette gewöhnt wurde, viel bezeichnender.

Die Begebenheit, durch welche sich Carlos endlich die Liebe des Marquis als Knabe erwarb, hat Schiller seiner Quelle St. Réal entnommen, dieselbe aber wesentlich umgestaltet. St. Réal erzählt, die Königin von Böhmen, die Tante Karls, habe einst einen seiner Edelknaben wegen einer Kleinigkeit strenge züchtigen lassen. Darüber habe sich Carlos bei ihr mit bitteren Worten beklagt. Als diese ihm hierauf mit der Rute gedroht, sei er so in Zorn geraten, dass er ihr eine Ohrfeige gegeben habe. Vor dem Zorne des Vaters, der ihn deswegen habe töten lassen wollen, habe er sich nur dadurch retten können, dass er sich freiwillig einer schweren Prügelstrafe unterzogen habe. In der ersten Bearbeitung ist diese Geschichte folgendermassen verwertet worden: Der Marquis Posa habe einst

*) Übrigens schreibt Schiller in den ersten Ausgaben Dom, in der Ausgabe von 1801 hat er jedoch Don dafür gesetzt. Dom ist die ältere Form, die noch im Portugiesischen erhalten ist; auch St. Réal, nach dessen Erzählung er das Stück bearbeitete, schreibt Dom.

einen Pavian des Königs, welcher ihn geärgert hatte, durch einen Messerwurf tödtlich verletzt und der König habe geschworen, den Thäter aufs härteste zu bestrafen. Da sei Carlos für den vor Angst zitternden Marquis eingetreten, habe sich als Thäter angegeben und für den Geliebten die schwere Strafe erlitten. In der zweiten Bearbeitung hat sich Schiller wieder mehr an St. Réal angelehnt, indem er die Bestrafung wegen eines der Königin von Böhmen ins Auge geschleuderten Balles erfolgen lässt. Diese letzte Änderung scheint besser, denn ein Messer nach einem Tier zu werfen, ist eine Rohheit und von einer solchen möchte man doch den Marquis unbedingt frei sehen. Ausserdem tritt auch bei der zweiten Auffassung die Härte und Unbilligkeit Philipps gegen seinen Sohn stärker hervor, denn der Ball war aus Versehen der Königin ins Auge geflogen.

Der nächste Auftritt: die Königin mit ihren Damen, ist in der „Thalia“ nur durch eine kurze Bemerkung angedeutet.

Nun erscheint Marquis Posa, um der Königin Briefe aus Frankreich zu überbringen. Der Auftritt ist in der „Thalia“ auch nicht ausgeführt, bis auf einige wenige Verse.

Auf einen Wink des Marquis erscheint einer Verabredung der beiden Freunde gemäss, aber zur höchsten Bestürzung der Königin, Don Carlos, um ihr, der Frau seines Vaters, seine leidenschaftliche Liebe zu gestehen. Wir wissen bereits aus dem Gespräch zwischen Carlos und Domingo, dass die Königin zur Braut des Carlos ehemals bestimmt war, und wissen ferner aus dem Gespräch zwischen dem Marquis und Carlos, dass dieser die Königin leidenschaftlich liebt. Die Königin weist zwar seine Liebe zurück, weil sie unter den veränderten Verhältnissen eine frevelhafte sei, aber sie fühlt doch Mitleid mit ihm und rät ihm, seine Liebe auf die gesammte Menschheit, zunächst auf

die bedrängten Niederländer zu übertragen. Da der König herannaht, muss Carlos fort, denn sie beide haben des Königs Eifersucht zu fürchten. Diese bricht nun auch in der nächsten Scene fürchterlich aus, besonders in der ersten Bearbeitung, wo sie einen geradezu abschreckenden Eindruck macht. Sie ist wiederum sehr gekürzt und mit Recht, denn so weit darf Philipp seine, noch dazu unbegründete, Eifersucht nicht ausschreiten lassen, dass er seine Angst, die Königin könne ihm untreu werden, bis ins Kleinste vor seinem ganzen Hofstaate ausmalt; oder wenn er den Domingo, der erzählen will, wo er Carlos getroffen habe, mit den Worten unterbricht: „Bei seiner Mutter — sie erblasst — sie bebt. Es ist heraus — es ist — ich bin verraten!“ Auffallend ist es dagegen, dass dieser Bericht des Domingo in der zweiten Bearbeitung ganz fehlt, denn auf die Frage des Königs muss er doch Bericht erstatten, zumal er in dieser Bearbeitung nicht von jenem Ausrufe des Königs unterbrochen wird.

Die Andeutungen auf das in diesen Tagen stattfindende Autodafé sind meist weggefallen, doch könnte die Bemerkung in dem unausgeführten achten Auftritt, dass Carlos offen mit Abscheu und Heftigkeit von diesem schrecklichen Gerichte spricht, wenigstens in einer späteren Scene der zweiten Bearbeitung angebracht sein, nämlich am Anfang des zweiten Aktes, wo nach den Andeutungen der „Thalia“ dem Könige von den heftigen Äusserungen des Carlos über das Autodafé berichtet werden soll und Philipp den „heiligen Vätern“ aufträgt, ein wachsames Auge auf die Religionsmeinungen seines Sohnes zu haben. Das würde die Lage Karls wesentlich klarer stellen und die Handlung würde dadurch verständlicher werden.

Doch nun zurück zu den übrigen Scenen des ersten Aktes. Carlos und Posa schwören sich ewige Freundschaft,

und die Art, wie Carlos den Marquis endlich zwingt, immer im engsten Freundschaftsbunde mit ihm zu bleiben, auch wenn er einst König werde, ist in der „Thalia“ ein Meisterstück. Der Marquis weist jeden Vorschlag des Prinzen, wie er auch dem zukünftigen Könige wirklicher Freund sein könnte, zurück, bis er endlich von der Wehmut besiegt wird, mit welcher Carlos über seinen bürgerlichen Stolz gegenüber dem ihn innig liebenden Prinzen klagt. Diese treffliche Ausführung ist in der zweiten Bearbeitung weggelassen. Das Nachgeben des Marquis erfolgt hier ziemlich unvermittelt.

Im Anfange des zweiten Aktes hätte, wie schon erwähnt, wenigstens die Andeutung der „Thalia“, ausgeführt werden sollen, dass Carlos ein heftiger Gegner der Inquisition ist und dadurch die Geistlichkeit gegen sich aufbringt. Die folgende grosse Unterredung zwischen Philipp und Carlos ist sehr gekürzt worden; manches Überflüssige ist mit Recht daraus entfernt, doch hätten einige Anspielungen Philipps, dass Carlos auf seinen Tod warte, stehen bleiben können, weil dadurch das tiefe Misstrauen Philipps gegen seinen Sohn beleuchtet wird und seine spätere Handlungsweise gegen denselben begründeter erscheint.

Die Unterredung hat den Erfolg, dass Philipp beschließt, künftig gerechter gegen Karl zu sein; er will ihn seinem Throne näher stehen lassen und spricht diese Absicht gegen Alba aus. Das ist aber nicht nach dem Sinne Albas, denn Karl ist sein natürlicher Feind, den er später einmal fürchten muss, wenn er auf den Thron kommt. Zur Erläuterung dieser Feindschaft dient z. B. die Stelle („Thalia“ II, 2, Vers 1390—1392): „... und einem, den meiner Ahnen blinde Gnade grossgezogen — ich verkürzen kann, trifft ihn das Unglück, mir Gehorsam zu geloben.“

Dass Carlos in grössere Gunst beim König kommt,

muss er zu hintertreiben suchen, und er setzt sich deshalb mit Domingo in Verbindung, der als Kleriker den Carlos, den Feind der Inquisition, hasst. Die beiden allein können aber ihr Werk nicht durchführen, und da bietet sich ihnen eine willkommene Bundesgenossin in der Prinzessin von Eboli. Diese ist durch die bekannte Szene zwischen ihr und Carlos aus einer Liebenden zur glühenden Feindin Karls geworden und leiht dem Komplott gerne ihren Beistand. Die Scene mit dem Pagen, welche der grossen Scene: „Eboli und Carlos“ vorangeht, ist mit Recht beträchtlich gekürzt worden, ja sie hätte noch mehr gekürzt werden können, denn sie verschafft uns weiter keine Klarheit über die Situation. Die Scene aber zwischen Eboli und dem Pagen hätte unverändert stehen bleiben müssen, denn sie ist ein wahres Kabinetstück, besonders die Stelle, wo der Page als einzigen Lohn für seine Liebesdienste sich mit versteckten Worten einen Kuss von seiner Herrin ausbittet.

Nachdem die Prinzessin von Eboli bei dem Rendezvous zu ihrem grössten Schrecken erkannt hat, dass Carlos eine Andere liebt, wird sie durch ihre Eifersucht sogleich auf den richtigen Gedanken gebracht, dass es die Königin sei, die er liebt, und sie kann sich nicht denken, dass diese Liebe unerwidert geblieben. Sie beschliesst deshalb, die Königin zu verderben, und zwar, indem sie den Antrag des Königs, den Domingo ihr übermittelt hat, annehmen und Philipp bei dieser Gelegenheit entdecken will, was sie in Erfahrung gebracht hat. Die Andeutung: „Das ist ein Weg zu seinem Ohre“ in der zweiten Bearbeitung ist aber zu unvermittelt und dunkel, und deswegen sollte die kurze Scene, wo sie durch einen Pagen Domingo bestellt, nicht weggelassen sein.

Der folgende Monolog ist jedoch mit Recht getilgt,

denn ein Weib, das so von Leidenschaften hin und her gezerrt wird wie eben jetzt die Prinzessin, ist nicht im Stande, derartige kühle Betrachtungen über den Verlust der Tugend etc. anzustellen.

In der folgenden Scene treffen sich Alba und Domingo und teilen sich einander ihre Beobachtungen und Vermutungen mit. Auch dieser Auftritt ist gekürzt, besonders sind die Erzählungen Albas weggefallen, die zur Vorabel des Stückes gehören, und wenn die Scene durch dieselben eine grosse Länge erhielt, so ist sie doch recht geeignet, volle Klarheit über das Verhältniß Albas sowohl zu Carlos, als auch zur Königin zu verschaffen. Nicht unbedingt nothwendig ist es, wenn Domingo von seiner friedlichen Sendung spricht, denn diese Lügen sind in der Situation allzu offenbar; aber die Anspielung auf die letzte Niederkunft der Königin ist wichtig für die Folge, sie sollte nicht fehlen. Die nächsten Scenen: Domingo und Eboli und dann Alba, Domingo und Eboli sind fast unverändert geblieben.

Hier schliesst in der Thalia-Ausgabe der zweite Akt, während die beiden nächsten Scenen in der zweiten Bearbeitung noch in den Akt hineingezogen sind — wie es scheint, nicht zum Vorteil des Stückes. Schon die ungleiche Länge der Akte verbietet es. Der zweite Akt hat in der zweiten Bearbeitung 1458 Verse, der dritte 882, ist also ziemlich um 600 Verse kürzer. Wären die beiden letzten Scenen zum dritten Akte gekommen, so würde das Verhältniß 1205 zu 1135 sein, die beiden Akte wären also nahezu gleich lang. Doch das allein ist nicht entscheidend für unsere angedeutete Meinung. Nachdem man in das ganze Intriguenspiel gegen Carlos und die Königin eingeweiht worden ist, bedarf man gleichsam einer Ruhepause, um die empfangenen Eindrücke gehörig zu ver-

arbeiten und das Ganze sich noch einmal klar zu machen. Die Scene zwischen Carlos und dem Prior führt uns aber unmittelbar darauf wieder zur andern Partei und lässt uns durch neue Eindrücke das Vorhergegangene zum Teil wieder entschwinden. Dazu kommt noch, dass sich nun auch auf dieser Seite eine Art Intrigue entwickelt, die für den Zuschauer noch verborgen bleibt, auf deren Entwicklung man aber gespannt ist. — Da schliesst der Akt, und der nächste beginnt mit der Vorführung der ersten Intrigue, die uns inzwischen wieder halb entfallen ist. Hätten wir aber infolge des früheren Aktschlusses Zeit gehabt, die Sache noch einmal zu überdenken, und würden dann erst im Anfange des nächsten Aktes mit der andern Intrigue, wenn auch vorläufig noch unvollkommen, bekannt gemacht, so würden wir dann auch vorbereitet sein, die Wirkungen der ersten Intrigue zu verstehen, und könnten nun mit klarem Blick die ganze weitere Handlung verfolgen.

Die übrigen Auftritte, welche die „Thalia“ noch enthält, sind sehr weitläufig, und vieles ist darin noch gestrichen worden, was scheinbar überflüssig ist. Aber gerade diese Weitläufigkeit ermöglicht es eigentlich erst, den Gang der Handlung bequem zu verfolgen: wir werden durch dieselbe viel besser eingeweiht in die Stimmungen und Leidenschaften der einzelnen Personen, besonders des Königs Philipp, um den sich hier alles dreht; wir sehen deutlich eine Katastrophe sich entwickeln, vor deren Eintritt man unwillkürlich zittert. Mit der achten Scene des dritten Aufzuges bricht aber die Thalia-Bearbeitung ab, und wir haben uns von nun an bloss noch an die gedrängte Darstellung der zweiten Jamben-Bearbeitung zu halten. Wie hier die Handlung sich fortsetzt, werden wir weiter unten sehen, zunächst müssen wir uns jetzt mit der Prosa-Bear-

beitung bekannt machen, die bisher ausser Acht gelassen worden ist.

Wir haben hier mehrere Texte, die mehrere Male wesentlich von einander abweichen, vergl. dazu die Ausgabe von Goedeke V, 2, welche darüber Auskunft giebt.

Was die Personen anbelangt, so fehlen in der Prosa-Bearbeitung der Grossinquisitor und der Prior des Karthäuserklosters; ausserdem ist in der ersten Scene anstatt des Domingo der Minister Perez gesetzt worden, der in allen andern Bearbeitungen weggelassen ist, auch in zwei Prosatexten, während in der Jamben-Bearbeitung der Leibarzt der Königin, Ludwig Merkado, namentlich erwähnt wird. In der Prosa ist auch der Name Rodrigo wieder hergestellt, da sich ja der Dichter nicht mehr ums Silbenmass zu kümmern brauchte.

Die erste Scene ist in der Bearbeitung, die Goedeke bringt, ganz unvollständig und ungenügend, während Kürschner die ausführlichere Bearbeitung bringt. Hier werden öfter längere Auseinandersetzungen weggelassen und dafür kurze, aber deutliche Bemerkungen gesetzt.

In der dritten Scene (Königin mit ihren Damen) wäre die Erwähnung des in Aussicht stehenden Autodafé besser nicht ausgefallen, weil die Stelle bezeichnend ist für die milde Gesinnung der Königin, im Gegensatz zu ihren spanischen Hofdamen, die gleichgültig, ja mit behaglichem Vergnügen ein so fürchterliches, barbarisches Schauspiel sich ansehen.

Die folgende Scene ist zu ihrem Vorteil gekürzt worden. In der Jamben-Bearbeitung versucht die Königin zweimal ihre Begleiterin wegzuschicken, das ist unvorsichtig von ihr, denn die Wiederholung des Versuches muss auffallen, ausserdem kommt auch die Geschichte, die Posa von Fernando und Mathilde (unter welchen Namen Carlos

und Elisabeth sich verstecken) erzählt, in Wegfall, welche hier überflüssig scheint, da wir schon um die Liebe des Carlos wissen und die Verhältnisse, wie sie früher lagen, bald darauf erfahren. In der nächsten Scene, wo Carlos der Königin seine Liebe gesteht, vermisst man eine feine Wendung. Auf die bittern Worte Carlos': „Das wusst' ich nicht, dass Sie den König lieben,“ antwortet sie ausweichend: „Ihn zu ehren, ist mein Wunsch und mein Vergnügen.“ Sie vermeidet also in sehr geschickter Weise, sich eine Blösse zu geben. In der Prosa-Ausgabe sagt sie ohne Weiteres: „— nein, ich lieb' ihn nicht, doch ist es meine Freude ihn zu ehren.“ Das darf sie als Gattin einem leidenschaftlichen Liebhaber gegenüber nimmermehr, ihrem Stiefsohn am allerwenigsten sagen. Bei der ausweichenden Antwort der Jamben-Ausgabe nimmt sich auch das Folgende sehr gut aus: Da Carlos sieht, dass er so nichts erreichen kann, fällt er mit der Thür ins Haus und bestürmt die Königin mit Fragen, ob sie nie geliebt habe, wodurch er sie in die peinlichste Verlegenheit bringt. Diese reizvolle überraschende Wendung fällt in der Prosa-Bearbeitung weg, denn wenn die Königin gestanden hat, „ich liebe ihn nicht“, so ist es nur natürlich, zu fragen, ob sie jemand anderes liebe oder geliebt habe.

Ferner scheint es angemessener, wenn in die Prosa-Ausgabe die Stelle mit herüber genommen wäre*), in welcher Carlos nachweisen will, dass es keine Sünde sei, wenn er Philipp zu stürzen und sie zu gewinnen trachte, und die Königin ihn mit ruhig gesprochenen, aber geradezu niederschmetternden Worten zurückweist. In der folgenden Scene (König, Königin etc.) ist die Erwähnung des Autodafé nun ganz weggefallen, aus den oben angeführten

*) In dem Kürschnerschen Text steht sie.

Gründen müssen wir sagen: mit Unrecht. Ebenso hätte in der folgenden Scene zwischen Carlos und dem Marquis die Stelle, in welcher Carlos beschliesst, sich seinem Vater wieder zu nähern, nicht ausgelassen werden dürfen, denn denn sie zeigt die Herzensgüte und das versöhnliche Wesen des Prinzen, der im Gegensatz zu Philipp alle Menschen, auch seine Feinde, in Liebe umfassen will. An ein reuiges Schuldbewusstsein ist hier wohl schwerlich zu denken.

In der grossen Scene zwischen Philipp und Carlos am Anfang des zweiten Aktes hat Schiller die schöne Stelle von den Thränen aus der Thalia-Bearbeitung in die Prosa-Bearbeitung aufgenommen, ebenso die Andeutungen Philipps, dass Karl sehr viel an den Tod des Vaters denke.

Die längere Auseinandersetzung Karls: Vers 1200 bis 1217: „Behandeln Sie mich gnädiger“ bis „Ihr Carlos nichts erbitten kann“, ist ersetzt durch einen lebhaften Dialog. Die Spannung zwischen Vater und Sohn ist hier gross; Philipp ist durch des Sohnes hartnäckige Bitte, nach Flandern geschickt zu werden, ungeduldig geworden, wohl auch, weil er eine gewisse Schuld gegenüber dem Sohne fühlt, und hätte jetzt keine Ruhe, eine solche längere Rede ohne Unterbrechung anzuhören. Viel wahrscheinlicher sind seine Unterbrechungen, z. B.: „Deine Tugend? Ein scharfes Beil kann das noch weit geschwinder!“ Diese offene Drohung ist zugleich auch Antwort auf die versteckte Drohung Karls: „Nur Dankbarkeit kann meine Tugend retten.“ Die Stelle ist deshalb so bedeutend, weil wir hier die Verschärfung der Gegensätze vor unsern Augen wachsen sehen. Wenn am Schlusse dieser Scene die Stelle: „Infant, dein stilles Weggehn ist nicht Demut“ stehen bleiben sollte, so musste sie wenigstens unverkürzt bleiben, denn so wie sie bei Goedeke steht, ist sie eigentlich sinnlos. Andere Prosa-Ausgaben haben sie auch mit Recht

vollständig gebracht. Auch die folgende Scene ist nach der „Thalia“ wieder ergänzt worden, und zwar zu gunsten des besseren Verständnisses: „Alba entfärbt sich und will auffahren“ bis „Abbitte von den Andern zu fordern, das entscheidet selbst“. Die Stelle zeigt uns, dass Carlos doch Eindruck auf seinen Vater gemacht hat, und lässt uns erkennen, weswegen Alba ein unversöhnlicher Feind des Prinzen ist.

Die Prinzessin Eboli, die dem Infanten den bekannten Liebesbrief hat zustellen lassen, erwartet ihn hier (II. 7) in einem Buche lesend, statt, wie in der Jamben-Ausgabe, auf einer Laute spielend. Das letztere dürfte für die verliebte Stimmung, in der sich die Prinzessin befindet, viel angemessener sein. Weiter ist in dieser Scene die Stelle weggefallen, wo Carlos im Begriff ist, der Eboli seine Liebe zur Königin zu verraten. Er spricht: „Ich liebe, ich leugne es nicht,“ der Name der Königin schwebt ihm auf der Zunge — noch wagt er aber nicht, ihn auszusprechen, und Eboli, die dieses Zögern für Schüchternheit eines Liebenden der Geliebten gegenüber hält, nimmt die Erklärung als an sich gerichtet auf, um dann desto schrecklicher enttäuscht zu werden. Aber die Änderung scheint passender zu sein: „Carlos ergreift mit viel Empfindung ihre Hand und spricht: Edles seelenvolles Mädchen!“ anstatt „Carlos schliesst sie voll Zärtlichkeit in seine Arme: Süßes seelenvolles Mädchen.“ Das letztere ist befremdend bei einem jungen Manne, wie Carlos, der von hoher Leidenschaft für eine Andere erfüllt ist.

Der Auftritt II, 10 der Jamben-Bearbeitung hätte nicht ganz weggelassen werden sollen, weil wir etwas Näheres über das Komplott gegen Carlos und die Königin erfahren wollen und vor allen Dingen wissen müssen, auf welche Weise Eboli die Dritte im Bunde wird. Es ist

dort sehr geschickt angedeutet, wie die Schlaueheit des Priesters sofort die richtige Person findet, die ihnen am meisten helfen kann, ohne dass er ahnt, wie weit diese ihnen unterdessen entgegengekommen ist.

Hier vermisst man wiederum die kleine Scene, in der Eboli durch einen Pagen den Domingo zu sich entbieten lässt.*) Wenn hier in der Prosa Domingo zur Eboli kommt, um sich Antwort auf das Anerbieten des Königs zu holen, so ist das sehr ungeschickt, weil er die abweisende Antwort der Prinzessin schon längst erhalten hat. Sie muss ihn also rufen lassen.

Ferner hätte die köstliche Stelle, wo die Prinzessin der Gründe gedenkt, welche Pater Domingo ins Feld führte, um sie den Wünschen des Königs geneigt zu machen, auf keinen Fall ausgelassen werden sollen, denn sie ist zu bezeichnend für den gesunden Sinn und die Selbständigkeit der Prinzessin und andererseits für die unglaubliche Schamlosigkeit der damaligen Diener der Kirche. Nichts geht über die köstliche Ironie der Worte: „Dergleichen fromme Gründe, ehrwürdiger Herr, sind mir zu hoch — —“

Nachdem das Komplotz zwischen den Dreien vollendet ist und wir über ihre Pläne genügend Aufschluss erhalten haben, schliesst, an derselben Stelle wie in der „Thalia“, der zweite Akt, während, wie schon erwähnt, in der Jamben-Ausgabe noch zwei Scenen in dem Karthäuserkloster folgen. Diese sind in der Prosa ganz weggelassen, nicht zum Vortheil des Verständnisses; wenigstens hätte eine kurze Unterredung des Carlos mit dem Marquis stattfinden müssen,

*) In der Bearbeitung, die Goedeke als Text hat, steht hier statt des Domingo Perez, was uns jedoch nicht statthaft scheint, weil dadurch der unbestreitbar grosse Einfluss der Geistlichkeit zu sehr zurücktritt. Wir haben deshalb hier den Kürschnerschen Text zur Besprechung herangezogen.

damit der Zuschauer wenigstens erfährt, dass Posa um des Prinzen vergebliche Bitte beim König und um dessen Abenteuer mit der Prinzessin Eboli weiss.

Posas Charakter erfährt von hier ab eine Umwandlung, die befremdend wirkt. (Vgl. hierzu Düntzers Erläuterungen zu „Don Carlos“, S. 116—122.)

In der Audienz-Szene (Prosa-Bearbeitung, II, 7) berichtet Lerma vom Marquis, dass er nur sich selbst an an diesem Hofe lebe. Wir haben aber bis jetzt das Gegenteil von ihm erfahren. Das bereitet uns jedoch auf die erwähnte Umwandlung vor. Der zielbewusste, mit diplomatischer Geschicklichkeit begabte Marquis Posa wird von jetzt ab zum unpraktischen Schwärmer, der zuletzt durch gut gemeinte, aber gefährliche und unsinnige Massregeln seinen Freund und sich selbst zu Grunde richtet.

In einer langen Unterredung gewinnt er dermassen das Vertrauen des Königs, dass er zum ersten Minister und geheimen Berater gemacht wird. In dieser Szene fällt der Unterschied zwischen den Versen und der Prosa zu Ungunsten der letzteren auf. Die plötzliche Frage des Königs: „Ihr seid ein Protestant?“ ist eine sehr glückliche Wendung, die leider in der Prosa-Bearbeitung nicht enthalten ist. Nur darauf passt auch dann die Antwort Posas: „Ich werde missverstanden. Ich habe es gefürchtet.“

Mit diesem Auftritte schliesst der dritte Akt. Es ist nun im Anfange des vierten Aktes die Scene, in der Posa der Königin über seine Audienz beim König Bericht erstattet, fortgefallen. Das ist für die Verständlichkeit des Stückes ein schwerer Schaden. Wir haben schon gesehen, dass ohnehin die Handlung des Stückes in der Jamben-Ausgabe sehr verwickelt und zusammengedrängt ist. Wenn nun auch noch solche wichtige Scenen, in denen über das ganze fernere Schicksal des Infanten verhandelt wird,

wegfallen, dann wird das Stück immer schwerer verständlich.

Der Marquis stellt das Vertrauen seines Freundes auf eine sehr harte und gewagte Probe. Als dieser von Lerma erfahren hat, dass Posa seine, des Carlos, Brieftasche dem König in die Hände gegeben habe, glaubt er sich und die Königin verraten und will wenigstens noch diese warnen. Er eilt deshalb zur Prinzessin Eboli, um durch diese Zutritt zur Königin zu erhalten. Posa kommt dazu, und weil er glaubt, Carlos habe dieser seiner Feindin schon alles verraten, lässt er ihn verhaften, und da er nun das ganze Spiel für verloren hält, beschliesst er, sich selbst zu opfern.

Die vierzehnte Scene des vierten Aktes ist weggeblieben, sie hätte jedoch schon deswegen stehen bleiben müssen, weil sie die Königin in ihrem festen unerschütterlichen Vertrauen zu Posa zeigt und uns einen Begriff giebt, mit welcher wahrhaft majestätischen Erhabenheit sie Heuchler wie Alba und Domingo zurückweist. Geschickt ist dann die Scene zwischen Eboli, Alba und Domingo in der Prosa-Ausgabe eingefügt. Dieselben beschliessen, da sie sich jetzt durch den Marquis verdrängt sehen, die Ausführung ihrer Pläne auf gelegendere Zeit zu verschieben.

Die letzte Scene zwischen Posa und der Königin ist ziemlich unverändert geblieben, sie ist also eben so unverständlich wie in der Jamben-Ausgabe. Der Schluss des Aktes ist in der Prosa-Ausgabe umso rätselhafter, als auch noch das Gespräch der Granden über die Verfassungsverletzung, die Posa durch die Verhaftung begangen hat, weggelassen worden ist.

Die ganze Lage ist hier so verwirrt, dass man schwer daraus klug zu werden vermag. Erst mit den fünften Akte tritt eine Klärung ein; wir erfahren hier wenigstens,

dass Posa, um Karl zu retten, sich selbst als Verbrecher angegeben hat.

Die erste Hälfte des fünften Aktes ist ziemlich unverändert geblieben, dagegen ist die zweite Hälfte von Grund aus umgemodelt worden. Die hauptsächlichste Veränderung besteht darin, dass Carlos, nachdem er bei der Königin Elisabeth überrascht worden ist, nicht der Inquisition übergeben wird, sondern sich selbst ersticht.

Infolge dessen ist die grosse Scene am Ende mit dem Grossinquisitor weggefallen, die zwar an und für sich sehr wirksam ist, aber doch sehr hintennachschleppt: wenn wir jetzt erst erfahren, dass eigentlich im Hintergrunde aller dieser Begebenheiten die Inquisition steht, so kommt die Andeutung dazu viel zu spät. Karl hat sich in der Verkleidung eines Gespenstes nach den Zimmern der Königin begeben, um von ihr Abschied zu nehmen, weil er heimlich nach Flandern gehen will. Im Augenblicke des Abschiedes tritt der König dazwischen und nun thut in der Prosa-Ausgabe Don Carlos einen Schuss, der aber fehlt. Carlos soll dann in die Kerker des heiligen Amtes geführt werden. — Vor diesem schrecklichsten Schicksale rettet er sich, indem er sich ersticht. Der Abschluss ist theatralisch effektvoller als der andere, wenn auch dieser bedeutender erscheint durch den ernsten Hinweis auf die nun beginnende Thätigkeit der Inquisition: „Kardinal! Ich habe das Meinige gethan. Thun Sie das Ihre!“ Wirklich befriedigend ist aber keiner von den beiden Abschlüssen. Karl fällt nicht infolge einer tragischen Schuld, auch nicht durch das Walten des Schicksals, sondern durch Lüge, Heuchelei und wohlgemeinte Ungeschicklichkeit.

Wenn er, wie in der ersten Hälfte des Stückes, der wirkliche tragische Held geblieben wäre, so würde uns wahrscheinlich auch sein Ausgang befriedigen. Aber er

tritt in der zweiten Hälfte des Stückes die Rolle des Helden an Posa ab, und das ist es, was dem Stücke den Todesstoss giebt.*) Die Einheitlichkeit fehlt und lässt sich nicht, trotz Schillers „Briefe über Don Carlos“ hineindisputieren.

Wir schliessen hiermit unsern bescheidenen Beitrag zur Erkenntnis unseres grossen deutschen Dichters, dem wir von unserer Jugend an bis in unser Mannesalter die höchste Verehrung gezollt, dem wir unendliche Förderung verdanken und der uns das Ideal in der Brust hochhielt, wann die Wirren und Irrungen des Lebens es zu ersticken drohten.

*) Freytag sagt in seiner Technik des Dramas: „Unter den deutschen Dichtern war Schiller am meisten in Gefahr, durch Doppelhandlungen zu stören; das zu mächtige Heraufwachsen der Nebenhandlung beruht in Carlos und in der Maria Stuart darauf, dass seine Wärme für den Gegenspieler zu gross wird“

Angabe des benutzten Quellenmaterials.

Schillers sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe v. K. Goedeke. Theil II, III (Vollmer) u. V (1 u. 2) (Sauppe). Stuttgart 1867—68.

Deutsche National-Litteratur. Historisch-kritische Ausgabe von Joseph Kürschner. 120. u. 121. Band. Schillers Werke III u. IV, herausgegeben von R. Boxberger.

Briefwechsel zwischen Schiller und Körner.

Schillers Beziehungen zu der Familie Wolzogen von A. Wolzogen. Stuttgart 1859.

Braun, Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen. I. Abtheilung: Schiller. Bd. I—III. Leipzig 1882.

Viehoff, Biographie Schillers.

Palleske, Biographie Schillers.

Weltrich, Friedrich Schiller. Geschichte seines Lebens und Charakteristik seiner Werke. 1. Lieferung. (Noch nichts weiter erschienen). Stuttgart (Cotta) 1885.

Boas, Schillers Jugendjahre, herausgegeben von Wendelin v. Maltzahn. Hannover 1856.

Streicher (auf dem Titel nicht genannt), Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim. Stuttgart u. Augsburg 1836.

Düntzer, H., Schillers Räuber erläutert. Leipzig 1876.

Düntzer, H., Schillers Fiesco erläutert. Leipzig 1877.

Düntzer, H., Schillers Don Carlos erläutert. Leipzig 1873.

Eckardt, L., Schillers Jugenddramen. Jena u. Leipzig 1862.

Hinrichs, Schillers Dichtungen nach ihren historischen Beziehungen und nach ihrem innern Zusammenhange. Zweiter dramatischer Theil. Erste Abtheilung. Leipzig 1838.

Meyer, Joachim, Beiträge zur Feststellung, Vermehrung und Verbesserung des Schillerschen Textes. Nürnberg 1858.

Meyer, Joachim, Neue Beiträge etc. Nürnberg 1860.

Freytag, Gustav, Die Technik des Dramas.

Vita.

Ich, Hermann Tischler, geboren am 15. März 1844 als Sohn des Regierungs-Bauconducteurs Tischler in Peterswalde bei Gutstadt in Ostpreussen, besuchte das Gymnasium in Rastenburg in Ostpreussen und wurde von demselben Michaelis 1865 mit dem Zeugnis der Reife entlassen.

Widrige Verhältnisse verhinderten die Fortsetzung meiner Studien; ich wandte mich der Journalistik zu und bin seit einer Reihe von Jahren redaktionell thätig. Von grösseren Arbeiten erwähne ich die Herausgabe des vierten (Schluss-) Bandes von Spamer's „Illustrirem Handelslexikon“, der 3. Auflage von „Merck's Waarenlexikon“ mit Anhang; von bekannteren belletristischen Journalen führte ich die Redaktion des Wachenhusen'schen „Hausfreund“, des „Neuen Blattes“ und des „Salon“; seit 1884 bin ich Redaktionsmitglied der „Gartenlaube“.

Im Wintersemester 1885 liess ich mich bei der Universität Leipzig immatrikuliren und trieb — bis 1888 — vorzugsweise litterarhistorische und philosophische Studien, in welchen ich namentlich den Herren Professoren Dr. Dr. Heinze und Biedermann grosse Förderung verdanke; es ist mir Bedürfniss, meinem Danke auch an dieser Stelle herzlichen Ausdruck zu verleihen.

05. 07. 06

Hans Storfinger
Buchbinderei
Talstr. 1
84453 Mühldorf

Tischler, Hermann

<<Die>> Doppelbearbeitungen der 'Räuber', des 'Fiesco' und des 'Don Carlos'
von Schiller eine litterarhistorische Studie

1888

P.o.germ. 1275 yq

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11672635-0